

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
IBERISTICA**

Ciclo XXIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/E1

Settore Scientifico disciplinare: L/LIN/08

**I MATERIALI DELL'ASSENZA
NELLA POESIA DELLA FINE SECOLO PORTOGHESE**

Presentata da: Agnese Soffritti

Coordinatore Dottorato

Prof. Roberto Vecchi

Relatore

Prof. Roberto Vecchi

Esame finale anno 2012

A mais antiga tradição de qualquer país é ele não existir.

Fernando Pessoa

INDICE:

Introduzione.

Presentazione e giustificazione del lavoro: il tema dell'assenza e le opere in analisi.	P.6
L'identità portoghese tra Atlantico e Europa. Problematizzando la fine secolo.	P.9.

1. L'Immaginario della crisi e la crisi dell'immaginario. Il Portogallo di fine Ottocento...

1.1 ...né impero

La Decadenza:

1.1.1 Genealogia del progetto Africano. Dal Brasile all'Africa: questione identitaria- questione coloniale.	P.17
1.1.2 La partecipazione del Portogallo all'imperialismo di fine secolo.	P.24.
1.1.3 Quadro storico	P.31
1.1.4 Fenomenologia della decadenza. L'Ultimatum come simbolo.	P.53

1.2 ...né metropoli

La Modernità:

1.2.1 Una doppia lettura di Antero. Fuori dal Centro, fuori dal tempo.	P.84
1.2.2. Il Portogallo e l'Europa: da avanguardia a margine	P.97
1.2.3 Il potere della civiltà: la modernità che lega l'Europa all'impero.	P.105
1.2.4 Lo spazio della città come radiografia della modernità portoghese.	P.129.
1.2.5 Portogallo moderno-Portogallo arcaico: un tempo dentro l'altro	P.154

3 La risposta alla crisi: la soluzione neogarrettista P.169

3.1 La fine del mito della ragione	P.170
3.2 Ritorno a casa	P.178

3.3 Contro la modernità	P.192.
3.4 Utopia rurale	P.196
3.5 Mitologie meridionali	P.199
3.6 Ritorno al passato	P.207
 4 Il passato è una terra straniera. António Nobre e il ritorno impossibile.	 P.211
4.1 Un Portogallo amato a distanza: per un lettura autobiografica del <i>Só</i> .	P.212
4.2 Il Portogallo attraverso Parigi: l'assenza estetizzata.	P.217
4.3 La lettura neoromantica	P.222
4.4 Un'estetica dell'assenza	P.225
4.5 Quale assenza	P.235
4.6 Conclusioni	P.243
 5 APPENDICE:	
5.1 Uno studio sul tempo.	P.248
5.2 O meu cachimbo: fantasie feticiste.	P.263.
5.3 António Nobre, poeta sem Norte.	P.276
 6 CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE	 P.280
 7 IMMAGINI	 P.288
 8 BIBLIOGRAFIA	 P.290

Presentazione e giustificazione del lavoro: il tema dell'assenza e le opere in analisi.

Se da Don Duarte fino ai giorni nostri il sentimento della Saudade viene chiosato e richiosato dagli autori fino ad essere teorizzato in un vero e proprio movimento, il Saudosismo appunto, come il sentimento più proprio dell'anima portoghese, raramente ci si è occupati di ciò che fonda e presuppone questo sentimento, l'ingombrante presenza di un'assenza.

Già rintracciabile nelle Cantigas de amigo, intravista attraverso il mondo di resti della narrativa di Garrett, si trasforma in assenza di positività in Pessanha, per poi diventare assenza di Europa nella *Geração de Orpheu*. Gli esempi potrebbero essere tanti: un viaggio sul filo dell'assenza ci porta a interrogare inevitabilmente la costituzione ontologica dell'identità portoghese.

Sorprende a questo punto il silenzio che cade pesantemente e allo stesso tempo impalpabilmente su questo aspetto, cosicché cercando di tracciarne una fisionomia ci si scontra inevitabilmente con la storia di un'"assenza dell'assenza", altrimenti definibile come silenzio. Ci si chiede allora, è possibile rappresentare un concetto così instabile la cui essenza si gioca nella dialettica tra l'essere e il non essere? Forse l'assenza è un vuoto? Forse lo svuotamento della presenza?

Franco Rella nel suo saggio "Il silenzio e le parole"¹ fa notare come il silenzio abbia a che fare con il problema della rappresentazione nei momenti di crisi, il silenzio non come una povertà di esperienza ma come una povertà di esperienza comunicabile: il silenzio non è un vuoto ma una presenza latente.

Intento di questo studio è mostrare come l'assenza possa trovare una sua rappresentazione nella letteratura, una rappresentazione costitutiva, una presenza quindi, perchè è proprio il letterario che la fonda.

Si è scelto di limitare lo studio ad una casistica rappresentativa di questo dialogo stretto tra produzione letteraria e interpretazione identitaria, tenendo come centro

¹ Franco Rella, *Il silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli, 2001.

l'analisi dell'opera di António Nobre, poeta che vive in un particolare momento storico per il mondo portoghese, il finire del XIX secolo, momento che per la densità concettuale che riveste, acquista la connotazione vera e propria di Fine di un Tempo che è anche Tempo della fine. Lo studio del *Só* di Nobre, messo in dialogo con l'opera di alcuni autori che scrivono tra la fine e l'inizio del nuovo secolo quali Guerra Junqueiro, Cesário Verde, Sá Carneiro ci permette di andare più a fondo nelle implicazioni che un tempo così complesso e traumatico ha sulla percezione dell'identità della nazione in relazione alla propria storia e in relazione alle questioni che le dinamiche di trasformazione contemporanee sollevano, come quella della modernità.

Si intende dunque studiare il periodo della decadenza attraverso l'idea dell'assenza esplicita in termini di figure concettuali in negativo, figure di privazione che sostanziano l'idea del vuoto. Si potrebbe fare uno studio sui fantasmi o sulle ombre, ciascun elemento porterebbero ad evidenziare alcuni aspetti interessanti piuttosto che altri. Si è scelto di concentrarsi sulla figura concettuale, o meglio sul processo concettuale del feticcio perché permette di mettere in luce alcune importanti articolazioni nei processi di costruzione dell'identità.

Si parte dunque dalla percezione di un vuoto storico e simbolico per vedere come questo venga sviluppato nei testi e declinato in termini di assenza di modernità, assenza di potere, assenza di impero, assenza di Centralità. Si può parlare di identità in crisi poiché ci sono alcune caratteristiche che ormai canonicamente, con l'aiuto di importanti critici, sono state assunte a fondamento dell'immaginario portoghese, per questo il loro venir meno o l'improvvisa incoincidenza tra immaginario e realtà storica, aprirà fratture così grosse. Nei primi capitoli si cerca di evidenziare come l'impasse identitario non nasca semplicemente dalla percezione di assenza di impero, che è l'elemento su cui si sono concentrati fino ad ora la maggior parte degli studi, ma entri in gioco un'altra direttrice fondamentale che è quella del moderno: essa emerge chiaramente in questo periodo grazie ad un confronto implicito con la realtà europea.

Il percorso tracciato servirà a dimostrare che non ci troviamo di fronte ad un ulteriore elemento, avulso dal contesto: esiste un filo rosso a collegare inscindibilmente i concetti di modernità-Europa-impero ed è questa triade concettuale che articola

l'immaginario primario della nazione. Le perturbazioni a cui viene sottoposta nella fine secolo stanno alla radice della percezione di un'identità che viene meno, un'identità in frantumi, un'assenza dunque.

Ovviamente l'identità di per sé, Eduardo Lourenço chiarisce eloquentemente il concetto², non è mai in crisi: si tratta di un contenuto permanente che è allo stesso tempo però un artefatto culturale³, quindi soggetto a continui processi di rinegoziazione simbolica che lo definiscono come discorso. Sono le sue modalità, le modalità di adesione semmai che possono essere in crisi. Per questo l'intenzione del presente studio è portare l'attenzione sui discorsi culturali artistici e politici che la forgiano in quanto comunità immaginata.

Se per quanto riguarda le risposte alla crisi dell'impero si sono già effettuati vari studi (esempi del ritorno al passato-cita capitolo), il modo invece in cui la crisi del concetto di modernità viene sviluppata non è ad oggi affrontata con particolare chiarezza. Si intende dare qui una possibile radiografia del panorama fine-secolare da questo punto di vista. Le opere e le correnti letterarie prese in esame sono dunque studiate a partire dalla griglia concettuale che si è andata definendo: esse vengono considerate dal punto di vista delle risposte (e domande) che offrono al momento di crisi dell'identità, al vuoto o ai vuoti scoperti.

Una particolare attenzione è stata dedicata al *Só di Nobre* poiché, seppure spesso considerato marginalmente nell'ambito dei famosi precursori della modernità, assimilandolo ad un seppure originale esperienza portoghese di decadentismo, simbolismo e soprattutto neoromanticismo, ci pare che quest'opera abbia molto di più da dire, anzi, definisca un punto cruciale di svolta nella percezione dell'immaginario identitario e dei suoi meccanismi di costruzione culturale. Il carattere desueto, esasperatamente malinconico e sentimentale che emana dall'opera repellendo l'approssimazione del lettore contemporaneo in realtà si svelano come strategie di costruzione consapevoli e spesso ironiche, una differente interpretazione di

² Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, p.9.

³ Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi* Roma, Manifestolibri, 1996, p.23.

quest'opera, permette a posteriori una riconfigurazione generale dei movimenti letterari coevi, suggerendo il meccanismo di compensazione feticistica che soggiace alla letteratura, in particolar modo a questa letteratura di ricostruzione nata nel contesto di una percezione apocalittica di una fine dei tempi e una fine della patria.

È proprio il meccanismo feticista che permette di stabilire dei parallelismi tra i gesti di evocazione del passato eroico e le fughe verso un altrettanto fantasmatico spazio estraneo alla modernità, in un'appetibile infanzia dorata della nazione, qualcosa di molto simile all'idea di un Paradiso in terra, così come mitica è la percezione di un'età dell'Oro della storia portoghese. Si evidenzia così che la fuga si svolge dal piano della storia, sempre verso quello del sogno, del mito. L'assenza diviene costitutiva proprio nel momento in cui appropriandosi dei meccanismi della letteratura può forgiare una nuova identità: Nobre in questo senso costituisce la premessa al pensatore in verso per eccellenza del XX secolo portoghese, Fernando Pessoa, che farà propria questa implicita riflessione. Sulle implicazioni e sulle modalità di utilizzo di un tale meccanismo ci sarebbe parecchio da riflettere, basti pensare all'uso che in epoca salazarista si è fatto non solo dell'immaginario dell'impero ma anche di quella piccola, rurale, semplice "casa portuguesa" cantata dal fado. È questa un'altra storia, e in fondo la stessa.

Il caso di Nobre.

Il poeta per ragioni biografiche, viene a trovarsi a Parigi, in quella che all'epoca era considerata la capitale della modernità, e da un luogo-altro cerca di recuperare e manifestare il proprio Portogallo, o meglio l'assenza di esso.

Se la saudade è una conseguenza dell'assenza, il viaggio è la sua pratica. Già nell'etimologia della parola si rivela una particolare accezione del termine che ha a che fare con l'esperienza del viaggio: il concetto di assenza come distanza (dal latino *ab-esse*, essere lontano). Un'analisi del *Só* non può prescindere da una serie di considerazioni sulla relazione tra vita e opera e sulle implicazioni che questa esperienza della distanza comporta dal punto di vista della rappresentazione estetica. A sua volta, la tematizzazione dell'assenza, non più esclusivamente come contenuto

ma anche forma, permette di rivedere le interpretazioni che canonicamente si sono fatte dell'opera.

Si è cercato di mettere in luce una vera e propria estetica dell'assenza, qui interpretata secondo un'immaginaria estetica del feticcio, che suggerendo una linea di lettura psicanalitica, finisce per interrogare le fondamenta della rappresentazione identitaria portoghese. In questo senso, seguendo la linea suggerita da Benedict Anderson secondo cui ogni nazione è prima di tutto una comunità immaginata, si è cercato di effettuare uno studio dell'opera di Nobre che interpellasse il concetto di identità narrativa. Questo, cioè la creazione di un'identità a partire da un discorso, ha permesso in passato la creazione di potentissimi dispositivi di interpretazione della realtà assunti a posteriori come modelli.

Intento di questo studio è mostrare che se l'opera di Nobre a sua volta ha contribuito a generare miti (come nel caso del neoromanticismo), grazie ad un meccanismo estetico non scontato ha permesso tuttavia di innescare processi di critica alle rappresentazioni precedenti e soprattutto rivelare la portata e l'importanza della Rappresentazione nella costruzione identitaria. Una lettura dell'opera di Nobre secondo un'estetica dell'assenza fa emergere un Portogallo letteralmente costituito, come Comunità ancor più che Immaginata, Immaginaria.

L'identità portoghese tra Atlantico e Europa. Problematizzando la fine secolo.

Tutto parte da un paradosso: può l'assenza –dunque il vuoto, la sottrazione- diventare materiale di costruzione, sia pure poetica? La poesia portoghese di fine secolo (XIX) contribuisce a mettere a fuoco questo problema.

Per centrare la questione, così come per intraprendere una rilettura dell'opera di Nobre apprezzandone appieno lo spessore e proponendo una non banale interpretazione del *Só*, ci è necessario presentare un'analisi previa del contesto storico-politico-culturale in cui essa affonda le sue radici.

Allo stesso tempo questa panoramica permetterà di fare emergere alcuni snodi fondamentali intorno ai quali si organizza l'immaginario della fine secolo. Essi costituiranno i fulcri anche della nostra ipotesi di lettura. Si tratta di concetti trasversali che orientano la creazione delle opere dell'epoca, sostanziano il dibattito politico e sollevano importanti problematiche intorno alla definizione e alla costituzione di un'identità portoghese di fine secolo. Tali questioni hanno a che vedere con il concetto di "modernità" e "decadenza", che entrano con prepotenza a fare parte dei dibattiti della fine ottocento. Tuttavia, se i problemi si fanno più scottanti in questo "accelerarsi dei tempi" al varco del secolo, è necessario risalire a radici temporali più profonde per capirne le dinamiche.

Potremmo definire la fine secolo come il punto di congiuntura di varie tensioni che si combinano senza risolversi; parallelamente anche in letteratura difficilmente potremmo definire un'unica corrente che si sviluppi secondo una sua linearità: ci troviamo piuttosto, come nel caso di Nobre, di fronte a delle personalità sciolte che individualmente e peculiarmente fanno emergere queste varie direttrici anche in modo contraddittorio, esemplificando la difficoltà di captare e semantizzare questa fine secolo da parte degli stessi protagonisti. Come Franco Rella evidenzia parlando della modernità e sviluppando l'idea di Musil, questa prende forma sotto le spoglie di

un *andersdenken*⁴ che non la rende mai univocamente interpretabile e piuttosto fa emergere continuamente i lati in ombra, la pluralità di voci stridenti che si interrogano e ci interrogano nel momento in cui “tutto ciò che è solido si dissolve nell’aria”⁵.

E niente vi era di più “solido” che l’“immagine” di un Portogallo imperiale, la cui identità si era fissata nei secoli attraverso la storia e la sua mitica reinterpretazione letteraria sotto le spoglie di un’iperidentità⁶, a niente erano valsi gli avvertimenti della crisi imminente lanciati dall’Inghilterra e di cui il Trattato di Lourenço Marques (1879) costituisce un esempio. L’*Ultimatum* (1890) avrebbe costituito un vero e proprio trauma in senso psicanalitico, quel momento di eccesso di esperienza che avrebbe prodotto il paradosso di un più autentico accesso al reale, mostrando alla nazione la sua realtà di paese da un lato decadente in relazione al suo passato e dall’altro periferico.

Per poter affrontare più propriamente questo discorso sarà dunque necessario aprire una parentesi su come sia avvenuta la costruzione di questa iperidentità durante la storia portoghese, proprio perché l’identità è il substrato continuamente interrogato durante non solo la fine secolo ma dai tempi *del Frei Luís de Sousa* di Garrett attraverso la domanda “Quem és tu?”⁷ che davvero, come non manca di sottolineare Margarida Calafate Ribeiro, “tinha a espessura do século”⁸.

D’altro canto, è nostra intenzione riconsiderare anche il concetto elaborato dalla studiosa di “Impero come immaginazione del centro”⁹ soprattutto per mostrare come è attraverso la gestione di questo dispositivo simbolico che il Portogallo aveva

⁴ Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993, p.45.

⁵ Titolo originale di Marshall Berman, *L’esperienza della modernità*, Bologna, il mulino, 1985.

⁶ “a nossa dupla identidade de povo europeu não hegemónico e de povo, apesar disso, disseminado e supervivente no espaço imperial” in Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da moeda, 1990, p.22.; Eduardo Lourenço, *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

⁷ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Ulisseia, 2002, p.101.

⁸ Margarida Calafate Ribeiro, *Uma história de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto, Edições Afrontamento, 2004. p.84.

⁹ *ivi*, p.15.

alimentato la sua identità ipertrofica, potendo illudere nella storia o nell'immaginazione la sua condizione di semi-periferia.

Per questo l'ora dell'Ultimatum sarebbe scoccata in Portogallo scatenando una vera e propria ondata di isteria nazionale, interessante da confrontare con il poco spazio che avrebbe occupato invece il dibattito in Inghilterra.

Per questo, possiamo anche affermare, nonostante le difficoltà nel configurare la fine secolo, esiste un elemento che conferisce omogeneità a questo tempo così denso ed è la sua costituzione come un tempo di crisi che trova il suo contrappunto in un vero e proprio simbolo storico: l'*Ultimatum* inglese dell'11 gennaio 1890. Per questa ragione sarà dedicata un'attenzione particolare al fatto.

Nonostante ciò, non ci si può limitare a pensare che il senso di decadenza che impregna le opere della fine secolo sia determinato dall'eccezionalità di questo evento, pur con tutte le implicazioni che esso incarna. È necessario risalire ad alcune decine di anni indietro per mostrare come il sentimento di decadenza avesse a che fare con una serie di processi e cambiamenti sociali interni alle dinamiche politiche della nazione, così come ad un esercizio comparativo messo in opera da alcuni intellettuali nella seconda metà del secolo che trovavano dei precedenti nell'esperienza degli *estraneirados* del secolo precedente. Infine, anche dal punto di vista della politica esterna, è possibile evidenziare come la questione coloniale, pur confluendo nel vasto *Scramble for Africa* che vedeva coinvolte le più importanti nazioni europee, avesse per il Portogallo un significato particolare da ricondurre alla perdita della sua più importante colonia: il Brasile.

Tracciando le linee della fine secolo portoghese sarà dunque inevitabile collocare alcuni dei fenomeni analizzati entro l'orizzonte della più vasta dinamica europea, stabilendo gli opportuni parallelismi; allo stesso tempo risulterà ben evidente come fatti storici e sentire artistico non esaurissero la loro portata semantica in un movimento generale internazionale ma riflettessero la peculiarità e la complessità di una differente eredità storica e mitica che aveva visto il Portogallo collocarsi

frequentemente in uno stato apparente di “eccezionalità”¹⁰ da cui scaturiranno ideologie acconce come quella lusotropicalista.

ECCEZIONE ATLANTICA-un’identità vasta come il mare.

-In questa prima sessione si spiegherà perché Ultimatum è una “dobra del tempo”: contiene l’immaginario di Alcacer Quibir

-Rielaborando Ed. Lourenço: in Portogallo il presente è costituito dal passato.

-A partire da ciò si spiega perché l’Ultimatum non è solo il segno della decadenza ma di una crisi ontologica.

-Non è solo una crisi in relazione al proprio passato ma anche al proprio presente.

Iperidentità è una costruzione mitologica, alimentata da letteratura. Anche questo approccio in fondo non è estraneo al discorso iperidentitario: se questo si fonda, come abbiamo potuto vedere, ancor più che nella storia, nello spazio dell’immaginario, dunque viene continuamente alimentato alla radice dai miti, e, nella sua evoluzione, dalla letteratura, l’intento di questi giovani “*estrageirados*” è anche quello di proporre un nuovo contatto con il vero essere portoghese, la cui identità, come non manca di far intendere Junqueiro, si era imbarcata in navi di sogno cap decadenza.

Sviluppa maggior fantasma, maggior fantasia.

Riflette semiperiferia che immagina il centro.

Slittamento salvifico: quando è in crisi come Europa si immagina impero, rimane sempre al centro.

¹⁰ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, Porto, Edições Afrontamento, 2010.

1-L'immaginario della crisi e la crisi dell'immaginario.

Il Portogallo di fine Ottocento...

1.1...né impero.

La decadenza.

1.1.1 Genealogia del progetto Africano. Dal Brasile all'Africa: questione identitaria- questione coloniale.

È interessante notare come l'inizio del XIX secolo si apra con una perdita e si chiuda allo stesso modo con una sconfitta¹¹ che invece di segnare la definitiva rinuncia all'idea di Impero, diviene piuttosto e con apparente paradosso il tramite per un suo rilancio sotto un'altra bandiera. Questo ci può fare capire quanto sia complessa la questione coloniale in Portogallo e quanto sia inalienabile all'identità nazionale, dunque farci intuire in che proporzione la questione identitaria fosse esplicitamente o implicitamente il magnete intorno al quale ruotava la vita politica e artistica del paese nell'epoca della "encruzilhada" Brasil/Africa.

Il sentimento di fragilità e depressione così presente in Nobre e in buona parte della letteratura dell'epoca era dunque molto più antico dell'episodio dell'Ultimatum, culmine di una parabola discendente che passava per la perdita del Brasile e per la critica acuta e massacrante a cui la *Geração de 70* avrebbe sottoposto il paese.

Grazie a questo sistema basculante inizialmente la fuga della corte in Brasile non creò lo choc che ci si potrebbe attendere, fu anzi considerata come un fatto naturale, d'altro canto l'oro proveniente dalla colonia e il fiorire di uno stile opulento come il barocco tutto faceva pensare tranne che dietro la facciata si nascondesse una profonda fragilità. Nella realtà era simbolicamente il segno dell'inversione del patto coloniale per cui la sopravvivenza della metropoli era improvvisamente garantita dall'esistenza della colonia ("Nós é que éramos a colónia" nelle parole di Eça de Queirós¹²). Se la storia del Portogallo può essere letta contrappuntisticamente con quella del Brasile confermando la funzionalità di una concezione iperidentitaria della nazione, già nel 1826 il fatto che D. Pedro redigesse la Carta Constitucional e la

¹¹ L'indipendenza del Brasile (1822) e la rinuncia al progetto delineato con il "mapa cor de rosa in Africa" (1890).

¹² José Maria Eça de Queirós, *Cartas da Inglaterra e crónicas de Londres de acordo com os textos de Gazeta de Notícias e a Actualidade*, Lisboa, Livros do Brasil, [s.d.], p.168.

firmasse e stampasse in Brasile rendeva esplicito questo movimento che andava dalla colonia già indipendente alla madrepatria suggerendo la condizione ormai di un Portogallo colonia della sua colonia, cosa che da un punto di vista economico si era già da parecchio tempo realizzata. Nel movimento della corte verso il Brasile, Margarida Calafate Ribeiro sottolinea un aspetto importante ai fini del presente lavoro: “Ao colocar-se exorbitantemente de fora, Portugal não estava a evitar a Europa, como o movimento de fuga da corte para o Brasil parecia sugerir, mas de facto a acentuar o esvaziamento da metrópole e a convidar a Europa a entrar Portugal adentro pela mão dos próprios metropolitanos” i quali insoddisfatti dei modi di gestione dell’impero e della tutela inglese, proclamarono la rivoluzione del 1820 ispirandosi al modello delle corti di Cadice del 1812.¹³ Al di là del fatto che il XIX secolo fu, grazie ai moti costituzionali e ai fermenti che ne seguirono, fondamentale dal punto di vista di un contatto e apertura all’Europa (questo anche perché molti degli esuli politici si rifugiarono in Inghilterra), quello che più interessa in questa riflessione è la percezione di un improvviso “vuoto” che si crea in Portogallo, non per mancanza dei suoi reali rappresentanti politici a cui si contrappone la presenza di un forte gesto rivoluzionario, ma piuttosto per l’allargarsi di uno spazio da cui sfugge l’idea di Centro.

Se l’indipendenza del Brasile segnava la condizione di un Portogallo divenuto periferico come potenza imperiale, anche in Europa la sua condizione politica era marcata dalla subalternità nei confronti di un’Inghilterra che si era proposta come protettrice di un paese reso fragile dall’indipendenza della propria colonia.

Un breve estratto da Oliveira Martins palesa questa situazione di duplice dipendenza che segna lo svuotamento dell’identità nazionale:

Portugal, o velho conquistador das costas de África e Ásia, o colonizador da América, diz Herculano, tinha-se tornado, por sua vez uma colónia do Brasil, onde um governo corrupto, os ministros de D. João VI [...] desperdiçavam loucamente os impostos ou os roubavam, para se locupletarem ou para enriquecerem aventureiros sem mérito e fidalgos

¹³ Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.52

abastardados. Politicamente, éramos colonos ingleses. O nosso exército era inglês, com soldados, apenas, nascidos em Portugal.”¹⁴

Questa crisi di identità, tra un vuoto e una presenza straniera, ci rende possibile leggere l'interesse romantico per le origini e le fondamenta della nazione sotto una prospettiva peculiare rispetto a quella europea: il gesto di un Garrett che propone dopo secoli di viaggi reali per mari una riflessione a partire da “uma viagem adentro”, così come un Herculano che ripercorre il passato per ricostruire l'identità della patria presente, non sono che una modulazione della fatidica domanda rivolta al pellegrino del Frei Luís de Sousa: “Quem és tu?” in un momento in cui l'identità, vissuta come iperidentità, crollava.

Tuttavia, la dimensione iperidentitaria era fin troppo incollata al volto della nazione portoghese; e d'altro canto, come afferma Margarida Calafate Ribeiro, è proprio nei momenti di crisi, di perifericità, che il Portogallo immagina l'impero¹⁵. Ed è così che lo iato temporale che pare decorrere tra la perdita del Brasile e l'affermazione di un nuovo progetto per l'Africa si svela come effettivamente apparente¹⁶, perché già dal 1836, in pieno liberalismo, si meditava di costituire un nuovo Brasile in Africa.

Tal como o período de ruína nacional e perda de prestígio está associado ao fim do império brasileiro, o ressurgimento nacional tem de passar pela redescoberta das fórmulas que fizeram a grandeza nos séculos de ouro. É em África que as umilhações passadas podem ser curadas; é aí, e só aí, que Portugal pode dirigir a Europa; é essa a chave do renascimento nacional.

¹⁴ Oliveira Martins, *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1977, p.558.

¹⁵ Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.13.

¹⁶ Roberto Vecchi riflette proprio in questi termini sull'ambiguo “vuoto” della storia imperiale portoghese in “quell'Ottocento nel quale i sogni e le velleità imperiali si spengono e poi, secondo un meccanismo comunque consono alla storia di questo Paese, improvvisamente si riaccendono con uno spostamento assai significativo di investimenti soprattutto simbolici”. L'analisi presentata svela tutte le strategie attuate durante l'arco del secolo che mostrano come non vi sia interruzione tra la crisi dell'immaginario imperiale e il lavoro teorico per una sua ricostruzione. Roberto Vecchi, *I sepolcri vuoti della nazione. Garrett e i fantasmi dell'Impero portoghese*, in *La questione romantica: rivista interdisciplinare di studi romantici* 18/19, Napoli, Liguori, 2005, p.15.

De uma forma ou de outra, todos os intelectuais importantes dos anos setenta, oitenta e noventa parilham dessa noção, que se torna um dos mais significativos traços de união da população portuguesa.¹⁷

In questo breve frammento è dunque possibile rintracciare sia la riconferma di una concezione iperidentitaria della nazione che si proietta inevitabilmente “fuori”, sia l’efficacia dell’analisi del meccanismo di un “Impero come immaginazione del centro”, dove il termine “immaginazione” riveste, a nostro parere, un aspetto da non sottovalutare. Il programma fu annunciato con una relazione del 10 dicembre 1836 in cui emerge chiaramente come fino ad allora i territori africani non fossero stati considerati quale possibile oggetto di un potenziamento strategico, quindi che l’espansionismo in Africa non fosse da ricondurre a necessità di ordine materiale-economico o alla continuazione di un piano previo, e che dunque il gesto che ora si compiva era un gesto principalmente di importanza simbolica che doveva creare dal nulla prima di tutto un patrimonio compensatorio in termini di immaginario. Il parallelismo che si stabilisce con il Brasile evidenzia inoltre il meccanismo sostitutivo:

Per stimare che cosa sono i domini portoghesi d’oltremare non dobbiamo considerare solo ciò che essi sono attualmente ma ciò che possono diventare. Lo stato in cui si trovano non è solo dovuto al malgoverno della madrepatria, ma al fatto che questa madrepatria ha rivolto la sua attenzione quasi esclusivamente al Brasile [...] Nelle province d’oltre mare esistono ricche miniere d’oro, di rame, di ferro e di pietre preziose. [...] In Africa possiamo coltivare tutto ciò che si coltiva in America. [...] Per coltivare c’è bisogno solo dell’industria, dell’impiego di capitali, di nuove organizzazioni, e in pochi anni otterremo grandi risultati¹⁸

¹⁷ António José Telo, *Lourenço Marques na Política Externa Portuguesa* in Maria Teresa Pinto Coelho, ., *Apocalipse e Regeneração. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996. p.58.

¹⁸ In José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, B. Mondadori editore, 1994, p.297.

Vale la pena notare che l'impero coloniale viene qui figurato in termini prospettici, dunque dallo scorcio di una proiezione immaginaria. Se in questo momento ciò è evidentemente giustificato dalle contingenze storiche, d'altro canto sarà interessante notare come questa si trasformerà nella consistenza principale dell'evento imperiale in questa fine secolo, non come fatto storico ma sempre come promessa di un futuro da costruirsi. Ed è in questa prospettiva che si prendono fin da subito dei provvedimenti. Già dai tempi della Costituzione del 1822 venivano eletti alle Corti rappresentanti dell'Africa, in seguito, a poco a poco, si creò anche un corpo legislativo e degli organismi propri dell'amministrazione coloniale. Inoltre, di fondamentale importanza, anche se non portate a buon fine, sono le azioni politiche intraprese da Sá da Bandeira (1850-1870), la promozione di un primo ciclo di viaggi di esplorazione, i piani di fomentazione dell'emigrazione sul territorio così come il dibattito sull'abolizione del traffico negriero che si sarebbe portato a compimento solo nel '69. Esso, se da un lato risulta come il frutto delle pressioni inglesi e di un tentativo di porsi maggiormente in linea con i pretesi moderni ideali umanistici, dall'altro, accompagna la strategica manovra di evitare l'invio di ulteriore manodopera angolana in Brasile concentrando le risorse in Africa¹⁹.

Nel trentennio tra il 1840 e il 1870 l'ideologia ufficiale comincia in effetti a considerare necessario realizzare il carattere moderno della civilizzazione coloniale perseguita nel resto dell'Europa che nel frattempo era entrata in pieno fermento coloniale: su questa linea va inteso il fomento delle opere pubbliche, il tentativo di realizzare una rete di trasporti, l'avvicinamento all'Inghilterra nella prospettiva di un'apertura di tipo liberalista del mercato, e anche il dibattito sulla schiavitù.

Negli anni sessanta intanto si erano scoperte le miniere Angolane che oltre ad evocare ancora una volta il ricordo delle ricchezze del Brasile, avrebbero riacceso il mito dell'Eldorado rispolverato dalla letteratura coloniale e immortalato nel romanzo *King Solomon's Mines* (1885) dell'inglese H. Rider Haggard, tradotto sotto la supervisione di Eça de Queirós negli anni prossimi all'Ultimatum. La sollecitazione dell'immaginario

¹⁹ All'indomani del trionfo del Setembrismo, Sá da Bandeira, Segretario di Stato agli Affari della Marina e dell'Oltremare, propone il decreto legge del 10 dicembre 1836 con cui si abolisce nelle colonie l'esportazione degli schiavi ma mantiene la possibilità di importarli per via terrestre.

avrebbe dovuto fomentare l'emigrazione facendo parte di un progetto di "sbiancamento" della popolazione angolana contro cui si levarono voci scettiche: la maggior parte degli emigranti erano poveri in cerca di un salario e non di terreni vergini da coltivare:

[...]Ma a cosa servono i terreni senza i capitali? Pochi saranno quegli uomini che, avendo libertà di scelta, si rassegneranno volontariamente a essere dei *Robinson Crusoe*, e a creare civiltà da sé, con le loro facoltà!²⁰

Quest'affermazione sulla scarsità di capitali e mezzi con cui far fruttare le colonie, problematica che avrebbe trovato uno specchio in molte altre voci dell'epoca, soprattutto tra la *Geração de 70*, rifletteva sulla capacità o meno del paese di gestire in modo proficuo i nuovi spazi, partendo dalla constatazione del disastroso stato in cui vertevano i territori già in suo possesso e inducendo alcuni a sostenere la vendita degli stessi. Ancora una testimonianza del fatto che l'impresa coloniale si delineava prima di tutto nell'immaginario, solo secondariamente facendo i conti con le implicazioni materiali di una sua realizzazione.

Se, come suggerisce anche António Telo, si trattava di un grande "império teórico"²¹, può essere interessante considerare brevemente le immagini che nella madrepatria si costituivano relativamente all'Africa: sicuramente esistevano i libri di viaggio delle esplorazioni scientifiche come di Serpa Pinto, Capelo e Ivens, quali ad esempio "*De Angola à Contra-Costa*" (1886) ma questi libri che fornivano al lettore un quadro scientifico, geografico e etnografico avevano poca circolazione; l'Africa nella letteratura tecnica della fine secolo era poco riferita, finendo per essere associata ad immagini di degrado, a un luogo dove si vanno a scontare le colpe.

O comunque luogo impervio, caratterizzato dall'estremo calore, (le difficoltà di adattamento al clima furono una delle ragioni per le quali non si era tentato

²⁰ António José de Seixas in Vincenzo Russo et alii, *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin de siècle*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008. p.47.

²¹ António José Telo in Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.68.

precedentemente di sfruttare i possedimenti Africani), una specie di fine del mondo, simbologia che traspare anche nella poesia di Nobre

Fora melhor não ter nascido, fora
Do que andar, como eu ando, degredado
Por esta Costa d’Africa da Vida²²

Soprattutto nel post-Ultimatum invece il continente si configurerà come spazio di sogno e come tale verrà descritto, tentando di fare da controcanto alla triste decadenza del paese e permettendo di fantasticare sulla possibilità di rigenerazione che avrebbe offerto, come si può ben osservare in *A ilustre casa de Ramires*.

In summa, come riferisce Ribeiro²³, la situazione più generalizzata era quella di un’Europa che teorizzava incompetentemente sull’Africa nei salotti letterari in funzione del significato politico che essa stava acquisendo, disconoscendo totalmente la realtà locale. A questa incompetenza va contrapposta l’analisi attenta realizzata invece nelle colonie da una stampa locale, libera e attiva, che dava conto della complessità di una società meticcia in formazione e dell’impatto che le questioni metropolitane avevano sul suolo africano. Non si può dire che per il Portogallo l’Africa prendesse solo i contorni di uno spazio di fantasia: esistevano certo dei portoghesi che intanto stavano realizzando delle politiche di colonizzazione, queste avevano tuttavia più l’aspetto di avventure personali che di un programma nazionale che invece si manteneva in un teorico sfasamento dalla realtà.

Insomma, da un lato si delinea la distanza siderale, non solo spaziale, ma anche di immaginario che separava la colonia da una metropoli che legiferava, creava progetti politici sognati senza alcuna coscienza di cosa fosse l’Africa; dall’altro, come parodizza Agualuza nel suo *Fradique* rivisitato cogliendo un topico dell’epoca, questo scollamento trovava un corrispettivo nella sensazione di abbandono provato dai portoghesi che in Africa ci vivevano: “Nós, Portugueses, estamos em África por

²² António Nobre, *Só*, Porto, Civilização editora. 1983. p.140

²³ Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, pp.69-71.

esquecimento: esquecimento do nosso governo e esquecimento dos governos das grande potências. Qualquer ruído, mesmo o pequeno rumor de um pequeno artigo na *Revista de Portugal*, e corremos o risco de que a Inglaterra descubra que no território português da Zambézia não há portugueses – e lá ficaremos nós sem Zambézia!”²⁴. Non c’era un reale contatto con lo spazio Africano: esso corrispondeva a un simbolico vuoto o nel migliori dei casi a una creazione immaginaria. Per questa ragione, all’occorrenza, l’”assenza” di realtà sarebbe stata colmata dei più svariati miti.

1.1.2 La partecipazione del Portogallo all’imperialismo di fine secolo.

Questa premessa sul contesto e sui precedenti coloniali del Portogallo è indispensabile per capire come la sua posizione sia nettamente peculiare rispetto al movimento coloniale che si stava scatenando in Europa e che aveva come obiettivo l’Africa.

Lo *Scramble for Africa* prende il via con un dibattito teorico che si fa risalire agli anni ‘60 dell’Ottocento, ma è solo tra il 1875 e il 1880 che ha inizio una vera e propria corsa: “Até 1880 a África pertencia, por inteiro, aos africanos. Porém, de uma forma espectacular e com uma velocidade vertiginosa, os europeus instalam-se em África, entre 1880-1884.”²⁵ A metà secolo, a causa dell’abolizione della schiavitù, il continente Africano era stato apparentemente dimenticato dalle potenze europee. Le cose cambiano nel momento in cui si creano nuove condizioni che facilitano e stimolano l’espansione coloniale, prima fra tutte, la rivoluzione tecnologico-industriale che avrebbe dato vita a nuove condizioni economiche e finanziarie oltre che ad un aumento demografico. John Hobson, nel suo libro *Imperialism*, darà origine a tutto un filone di pensiero che vede nell’imperialismo l’ultimo stadio del capitalismo²⁶. La rivoluzione tecnologica aveva fomentato lo sviluppo dei trasporti, sostituendo i velieri

²⁴ José Eduardo Agualusa, *Nação Crioula*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, p.127.

²⁵ Nuno Severiano Teixeira, *Colónias e colonização portuguesa na cena internacional (188 1930)*, in Dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, *História da expansão portuguesa*, 5 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.498.

²⁶ *ivi*, p.495

con le navi a vapore, la concentrazione di capitali aveva permesso il costituirsi di una base economica per gli investimenti coloniali, la ricerca di materie prime e nuovi mercati aveva fatto il resto. “Agli inizi del XIX secolo le fabbriche inglesi lavoravano circa 50 milioni di libbre di cotone greggio all’anno; nel 1890-1895 ne avrebbero lavorate 700 milioni. E l’Africa rivelò condizioni eccellenti per la coltivazione del cotone. L’espansione portoghese dovette così avvenire in dura concorrenza prima con l’Inghilterra, poi con le altre potenze interessate allo sfruttamento economico dell’Africa”²⁷. Durante la prima modernità, ciò che era davvero fondamentale al commercio erano gli approdi portuali, per questo l’Africa era stata esplorata soprattutto sulle coste; ora si imponeva un’occupazione effettiva anche dell’entroterra.

Ovviamente le motivazioni economiche non erano le sole: dal punto di vista politico era necessario creare gli appoggi navali che garantissero la sicurezza delle nuove rotte marittime; ma più di tutto pesò la congiuntura internazionale: dopo la guerra franco-prussiana l’espansione territoriale su suolo europeo era assolutamente inaccessibile: visto il complesso e delicato sistema di compensazioni, qualunque tentativo di espansione da parte di una potenza avrebbe potuto scatenare il caos. Per questo il sistema di allargamento di influenza dei paesi veniva trasferito oltre mare e il sistema di equilibrio europeo iniziava a giocarsi fuori dall’Europa²⁸.

Ora, è evidente che anche il Portogallo partecipasse almeno in parte, con il suo progetto di espansione coloniale, a queste dinamiche, in particolare per quanto riguarda l’intento di ridurre al minimo l’intromissione delle altre potenze e soprattutto dell’Inghilterra nelle zone tra Angola e Mozambico.

Tuttavia, come illustrato dall’analisi dell’immaginario simbolico sopra riferita, la sua posizione e le sue motivazioni in questo contesto sono molto più complesse. E non si esauriscono qui.

L’adesione alla corsa alle colonie, in linea con l’Europa, non è motivata solo da dinamiche di tipo commerciale che invadono il continente europeo; forse, anzi,

²⁷ José Hermano Saraiva, *op. cit.* p.298.

²⁸ Nuno Severiano Teixeira, *op. cit.*, p.496.

potremmo dire, è maggiormente motivata da un deficit delle stesse. Parallelamente all'analisi dei fattori politico-socio-economici è fondamentale rivolgere l'attenzione ancora una volta ai gesti simbolici che hanno a che fare con il campo dell'immaginario e dell'identità mentalmente costituita. Per questo è indispensabile rivolgersi alla letteratura dove quest'identità simbolica è analizzata e discussa.

La *Geração de 70* a cui sarà dedicato un particolare studio, si costituisce come un importante elemento di rottura all'interno della storia dell'immaginario nazionale. Se con Garrett si iniziava a mettere in discussione l'identità storica e presente attraverso un interrogativo che nasceva dalla percezione di una crisi e una necessità di riscoperta; questa *Geração* è fautrice di una vera e propria contro-immagine della nazione. Per la prima volta il Portogallo non si misura semplicemente con il suo passato ma con un nuovo punto di riferimento, l'Europa, scoprendo fatalmente la propria marginalità.

Secondo gli intellettuali che tentarono di fare sentire la loro voce oltre che con le opere anche con una serie di conferenze al Casinò di Lisbona nel 1871 e una pubblicazione, *As Farpas*, segno di un tentativo di intervenire attivamente sul contesto sociale, la parola chiave che riassumeva la condizione del Portogallo dell'epoca era decadenza. Già il titolo della conferenza pronunciata da Antero de Quental la porta in primo piano e ne rintraccia le cause nel cattolicesimo, nell'assolutismo e nelle conquiste²⁹. Questi elementi sono la radice di un presente bloccato nel passato e quindi fuori da ogni preoccupazione moderna europea.

“A história dos últimos três séculos perpetua-se ainda hoje entre nós em opiniões, em crenças, em interesses, em tradições que a representam na nossa sociedade, e a tornam de algum modo actual. Há em nós todos uma voz íntima que protesta em favor do passado [...]”³⁰

²⁹ Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, Lisboa, Ulmeiro, 1879, p.30

³⁰ *ivi*, p.12.

“O enfermo do Ocidente³¹”, è il nome con cui Oliveira Martins avrebbe battezzato un paese che era simbolicamente morto all’epoca di Alcácer Quibir e che ancora non smetteva di morire. In questa definizione che deriva da uno studio critico del passato di quella che fu anticamente “a cabeça da Europa”, traspare quanto l’emergere di questa decadenza derivasse non solo da un’analisi storica ma anche da un esercizio comparativo. Questo gruppo di intellettuali estrangeirados, formati leggendo Victor Hugo e Proudhon, non potevano fare a meno di registrare lo sfasamento tra l’universo arretrato, culturalmente immobile e chiuso in cui verteva il Portogallo rispetto ai grandi paesi europei come la Francia che era scossa dagli ideali progressisti, percorsa da un grande fermento culturale, dove si poteva dibattere, dove il Progresso era diventato una nuova religione. Ed affermando risolutamente che “não pode viver e desenvolver-se um povo, isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo”³² tentavano di promuovere un’analisi critica dello stato attuale del paese affinché si potesse nuovamente sintonizzare sull’ora europea. Il confronto con l’Europa che era allo stesso tempo “il modello da imitare e la nostra disperazione per la distanza che ci separa da essa”³³, segnava cioè irreversibilmente l’insignificanza che il paese rivestiva in quell’Occidente di cui si era proclamato rappresentante nei Lusiadi. In questa fine secolo pare che ancora una volta il discorso imperiale e il discorso sulla modernità vadano a coincidere, tuttavia da una prospettiva negativa per il Portogallo che si riscopre una nullità sia come Impero sia come Metropoli.

È così che il progetto di un potenziamento coloniale in Africa finisce per corrispondere ad una doppia intenzione compensativa, e si spiega anche il paradosso per cui una nazione decadente, al culmine dell’autoflagellazione realizzata dagli intellettuali più progressisti dell’epoca sostenitori dell’idea che in fondo proprio l’impresa coloniale fosse stata l’origine di tutti i mali, ancora una volta rivolgesse la sua attenzione fuori di sé.

³¹ Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo cit.*, vol I, p.90.

³² *ivi*, p.8.

³³ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa...* cit., 1990, p.20.

Risulta sempre più evidente come il nuovo progetto coloniale in Africa, presentato nel 1886 sulla scia del Congresso di Berlino sotto le spoglie del *mapa-cor-de-rosa*, rispondeva a molteplici esigenze che non possono essere semplificate collocando l'azione del Portogallo semplicemente nel quadro del classico *Scramble for Africa*, né tantomeno ricondotto ad un'unica spiegazione, risultando invece da una serie di concause che combinavano la dimensione politica-socio-economica con le necessità dell'identità simbolica.

Da un lato, sul piano dell'immaginario, questo progetto viene incontro al vuoto lasciato dall'indipendenza del Brasile per curare un'iperidentità ferita, dall'altro è anche vero che la perdita della colonia latinoamericana aveva avuto implicazioni molto serie e concrete per l'economia portoghese i cui prodotti manifatturieri, frutto di un'industria poco sviluppata, non potevano certo competere con quelli europei, dunque erano destinati soprattutto all'esportazione nelle colonie³⁴ ed ora necessitavano di un nuovo mercato.

Proprio quest'arretratezza nei confronti dell'Europa, riscontrabile sul piano economico, tecnologico e culturale, andava delineando un complesso di inferiorità a cui si cercava di fare fronte partecipando ancora una volta della simbologia del "Centro" e facendo sentire la propria voce ben presente nel banchetto europeo della spartizione dei territori colonizzabili.

In Africa prendeva dunque forma un "imperialismo per sostituzione"³⁵, a cui si sommava un surplus ideologico dato dal trionfo del liberalismo, sostenuto dalla stampa, giustificato con una necessità di competitività internazionale e in grado di dare sbocco all'emigrazione e al commercio prima diretto in Brasile. Oltre a questo non si può dimenticare il rapporto "complesso e complessato"³⁶ con l'Europa, che avrebbe cercato di essere bilanciato fuori dall'Europa stessa con i possedimenti coloniali in un gesto che vedeva il Portogallo affiancarsi alle maggiori potenze del tempo e in questo modo, simbolicamente, sentirsi e mostrarsi parte del gruppo: nonostante fosse stato

³⁴ Su questo aspetto si veda José Hermano Saraiva, *op. cit.*, p.277.

³⁵ Vincenzo Russo, *op. cit.*, p.45.

³⁶ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa...* cit., p.42.

“snobbato” alla Conferenza di Bruxelles (1876), la causa più immediata del Congresso di Berlino (novembre 1884-febbraio 1885) sta proprio in un contenzioso che vede protagonista il Portogallo.³⁷

Come si è già potuto intravedere ripercorrendo a grandi linee la storia della costruzione del progetto coloniale, essa mostra in negativo la percezione di un grande vuoto identitario. La perdita del Brasile a inizio secolo aveva mostrato quanto la costituzione iperidentitaria del paese fosse fondante per l’immaginario, tanto che la crisi dell’impero aveva sollevato serie domande sulla viabilità della nazione: “Há ou não há recursos bastantes, intelectuais, morais, sobretudo económicos, para subsistir como povo autónomo, dentro das estreitas fronteiras portuguesas?”³⁸, Oliveira Martins, si poneva con cognizione di causa questa “interrogação vital”³⁹.

Nella necessità di ricreare l’impero altrove si scopre l’immagine di una nazione non solo fragile ma svuotata, che ha bisogno di essere “altro” per continuare ad essere sé stessa, dunque di una nazione assente a sé stessa. Nella dimensione della “necessità” si gioca il paradosso del colonialismo portoghese che non è espressione di una forza in espansione ma di una carenza dilagante:

La Colonia (o alla lettera, le Colonie) svolgeva bene il suo ruolo che era tanto quelle di miniera dalle varie ricchezze che quello più importante di compensarci della nostra inferiorità, o ancor più radicalmente, di renderla invisibile [...] Possedere Colonie non è stato semplicemente un sovrappiù, risultato di un eccesso di potere o vitalità, ma necessità propria dei deboli e dei poveri disposti a pagar caro un posto al sole più confortevole di quello di casa nostra.⁴⁰

³⁷ Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p.49. Spiegare in nota?

³⁸ Oliveira Martins, nota alla terza edizione di *Portugal Contemporâneo cit.*, p.8

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Eduardo Lourenço in Vincenzo Russo, *op. cit.*, p.34. Revista criterio 3

Questa carenza nell'immaginario non solo Imperiale ma anche europeo dunque prende le forme di una vera e propria non-esistenza:

“Mas na opinião do mundo já Portugal não existe, dura geograficamente mas não existe moralmente. A Europa já considera isto uma coisa defunta, espólio a repartir, iguaria a trincar. Salva-nos da gula dos comensais a rivalidade dos apetites. No dia em que se harmonizem, devoram-nos”⁴¹

Dalle parole di Guerra Junqueiro, possiamo dedurre due conclusioni interessanti, prima di tutto il manifestarsi di un Portogallo molto più vicino all'universo dei colonizzati che quello dei colonizzatori, confermando la teoria di Boaventura de Sousa Santos che vede il paese come una nazione semi-periferica⁴² e dunque anche nei giochi di potere, esponente di un colonialismo particolare dove le rappresentazioni di subalternità finiscono per mescolarsi a quelle di affermazione egemonica. In secondo luogo, ci troviamo di fronte ad un immaginario in cui il paese non può che finire nel gruppo dei subalterni perché non ha una consistenza palpabile nel gruppo dei potenti, nella sommaria divisione tra l'Occidente e “il resto” secondo l'ottica egemonica europea dell'epoca, il Portogallo non trovava posto al banchetto proprio perché considerato non-Europa. Il fatto interessante è che la retorica del discorso non provenga dall'Europa ma dal Portogallo stesso, è lo stesso Guerra Junqueiro che definisce l'Europa dialetticamente come un polo altro da sé (“l'Europa ormai definisce tutto questo una cosa defunta”). Non imperialista, non europeo: al varco del secolo ci troviamo realmente di fronte al Portugal “ninguém” del *Frei Luís de Sousa*.

⁴¹ Guerra Junqueiro, *Pátria*, Porto, Livraria Chardron, 1925. p.147..

⁴² Boaventura de Sousa Santos, *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, in Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro (org.), *Entre ser e estar-Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, 2001.

1.1.3 Quadro storico.

Per colmare il vuoto di identità e riallacciare il filo con un passato glorioso, dunque, il Portogallo decide di imbarcarsi nel progetto di colonizzazione dell'Africa. A questo scopo è fondamentale il ruolo della *Sociedade de Geografia de Lisboa*, costituitasi nel 1875, con un netto ritardo sulle istituzioni simili degli altri paesi (in Inghilterra la *Royal Geographical Society* è del 1830, quella tedesca del 1828 e quella francese del 1821): tutte queste società, sotto il pretesto scientifico-umanista, promossero un intenso programma di esplorazione dei territori africani, alterando lo scenario della presenza europea nel continente intorno alla metà del secolo, dunque trasformando la cartografia dell'Africa.

È interessante per esempio dare uno sguardo a quello che succede con il Belgio per capire come dietro un comune proclamato intento civilizzatore si nascondessero ben altre ragioni: Leopoldo II nel 1876 aveva convocato la Conferenza di Bruxelles che avrebbe dato vita all'Associazione Internazionale Africana per la soppressione del traffico negriero e segnato l'apertura dell'Africa Centrale all'esplorazione europea. Nata con espressive ragioni umanitarie, questa si trasformò in uno strumento politico nelle mani di Leopoldo II che ne divenne il presidente e se ne servì per trattare con i capi africani del Congo attraverso l'istituzione del Comitato di Studi dell'Alto Congo affidato ad uno dei più famosi esploratori, Henry Morton Stanley, investito del potere di acquisire territori. Questo falso filantropismo sarebbe stato smascherato e denunciato, per quanto concerne l'Inghilterra, dai portoghesi che lo usarono come uno dei pilastri della guerra verbale diretta all'ex alleata all'indomani dell'Ultimatum. Stanley, Livingstone; Serpa Pinto, Capelo e Ivens per il Portogallo, sono i nomi dei più noti protagonisti dei viaggi di esplorazione, a loro volta non estranei alle ragioni del conflitto tra potenze⁴³.

Nel 1876 la *Sociedade de Geografia de Lisboa*, alla pari delle altre, invia i suoi esploratori in Africa Centrale e inizia a discutere la possibilità della costruzione di una fascia territoriale che unisse le due coste sotto l'egide portoghese, idea che non riscuote un unanime consenso: Andrade Corvo per esempio, l'allora ministro degli

⁴³ A questo proposito si veda: Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.54.

affari esteri, la ritiene un'impresa troppo ambiziosa rispetto alle possibilità del paese. C'è chi, in alternativa, proponeva di concentrare le energie nell'esplorazione della sola Angola.

Nelle parole di Luciano Cordeiro l'allineamento con le altre potenze europee in merito ad un intervento in Africa era così spiegato, a partire dalla constatazione che:

uma das ideias fundamentais que haviam presidido à fundação da Sociedade de Geografia de Lisboa fora o reconhecimento da urgente necessidade e do imperioso dever imposto a Portugal pelas suas tradições, pela sua situação de segunda potência colonial da Europa, pelos seus grandes interesses económicos e políticos além-mar, de entrar definitivamente no movimento espantoso que as ciências, os estudos e as explorações geográficas estão exercendo lá fora; e que sendo uma das fases mais interessantes e mais acentuadas desse movimento o problema africano, desde os seus primeiros passos no trabalho desta fundação, ele e os outros fundadores da sociedade tinham reconhecido e assentado que uma sociedade geográfica portuguesa deveria necessariamente começar por ocupar-se vivamente daquele problema, que encerrava para a pátria uma questão vital⁴⁴.

Le parole usate sono inevitabilmente significative del fatto che nonostante i propositi dichiarati, per il popolo portoghese, l'intento coloniale fosse più l'espressione di una necessità legata alla sopravvivenza della stessa nazione (*"questão vital"*) che l'esperienza derivante da un surplus di energie spendibili in un gesto di allargamento territoriale propria di una nazione in pieno sviluppo, come notava Lourenço. E così per quanto sia dato risalto alla dimensione moderna soggiacente alle imprese, affermazione di un tentativo di partecipare all'immaginario del Centro, ciò che emerge è piuttosto lo sguardo al passato, alla "tradizione" ultramarina, tentando di stabilire la

⁴⁴ In Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.72

continuità necessaria al sopravvivere della nazione nella sua definizione identitaria originaria.

Il riconoscimento della fragilità intrinseca del paese e della percezione che il colonialismo europeo avesse come base l'interesse economico, portò Andrade Corvo ad appoggiare una politica basata certo nella legittimità storica delle colonie ma contraddistinta anche dalla apertura economica agli investimenti stranieri e da un gioco di alleanze con le altre nazioni. In questo modo si tentava di salvaguardare il piccolo peso del paese in un contesto in cui la tensione tra grandi potenze era alta e si palesava quanto fosse "imenso o perigo para as pequenas nações"⁴⁵. Notevole in queste parole risalta il divario tra le due definizioni di nazione proposte a distanza di pochi anni l'una dall'altra e in un medesimo contesto di spartizioni imperialistiche: da un lato la coscienza della propria insignificanza quale "pequena nação" in pericolo, dall'altra quella sopra riportata di "segunda potência colonial da Europa". La carica ossimorica delle definizioni porta alla luce lo scollamento tra immaginario e realtà, e anche tra retoriche, che definivano come protagonista una nazione spaesata tra la percezione di un grande passato storico e un'insignificanza presente alla quale si cercava di fare fronte.

La politica di Andrade Corvo avrebbe condotto al trattato di Lourenço Marques nel 1879⁴⁶. L'accordo comportava la rinuncia da parte del Portogallo a nuove negoziazioni con il Sud Africa e garantiva alla Gran Bretagna una serie di privilegi sul territorio lusitano. Il gesto politico, che a posteriori può essere letto come un pre-Ultimatum, scosse l'opinione pubblica e fu sfruttato dall'emergente gruppo repubblicano per sferrare un attacco alla monarchia, come è palesato nel poema *A Traição*. Il testo valse la prigione al suo autore, Gomes Leal, il quale, senza mezzi termini, attacca la figura del sovrano accusandolo di vendere il paese agli inglesi e di condannare la nazione "aos risos, às affrontas, à vaia e aos pontapés do ébrio marinheiro, / do marujo saxão, do John Bull caixeiro"⁴⁷. Quest'opera che sarebbe stata la diretta antecedente della più

⁴⁵ Andrade Corvo in Margarida Calafate Ribeiro, *op cit.*, p.73, (1870).

⁴⁶ Si veda Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.49.

⁴⁷ Gomes Leal, *A Traição. Carta a el-rei D. Luiz sobre a venda de Lourenço Marques*, (5ª ed.) Lisboa : Livr. Portuguesa e Franceza de Viuva Campos Junior, [18--]

famosa poesia “panfletaria” rappresentata da celeberrimi poemi quali *Finis patriae* o *Pátria* di Guerra Junqueiro nel post-Ultimatum è strutturata sulla base di *Les Châtiments* di Victor Hugo e avrebbe inaugurato un tipo di poesia in cui l’attacco all’Inghilterra e l’attacco alla monarchia diventavano elementi indissociabili dalla questione africana e dallo sviluppo del partito repubblicano. Il sovrano, nella persona di D. Luís, veniva accusato di disinteresse nei confronti del paese e delineato al contempo come un parassita intento a consumare le finanze statali nella futilità della vita di corte:

Que importa que um país falto de capitaes
Empenhe as possessoes todas coloniaes?
Que falta faz Ceylão, que perda é Bombaim?
Por isso não faltou canela nem marfim.
Não devam cousas taes causar sérios abalos.
O que importa é que um rei sustente bons cavallos,
que tenha boa adega e beba bom Madeira
tenha cem alasões que escarvem na cocheira,
lacaio de libré, archeiros, batedores,
camaristas servis, tropas, embaixadores;
mas acima de tudo, o essencial, ordeiro,
não é um bom ministro –é um bom cozinheiro!⁴⁸

L’attacco poi non si limita alla figura del monarca ma investe tutta la corte (“Quero fallar dos reis, fallo dos cortezãos./ Fallo da corja vil dos entes latrinaros,[...]Fallo das cortesãs hieraticas e bellas,/ que ullulam de luxuria assim como as cadellas;/ não da plebe servil, mineira, que trabalha,/ pois que não és irmão, o réi, d’essa canalha!”). Il campo poi si allarga a tracciare un ritratto del monarca brigantini nel passato che, seguendo la teoria di Oliveira Martins, sono giudicati responsabili della decadenza del paese e dell’intrusione dell’Inghilterra nella vita nazionale, come sarà ribadito in *Pátria*

⁴⁸ Gomes Leal, *op. cit.*, p.51.

e in *A ilustre casa de Ramires*. Importante, ai fini dell'idea repubblicana, è l'associazione che si stabilisce tra la monarchia e l'idea di tirannia: “e em baixo cá na terra, em thronos assentados,/ toda a horda dos reis sorrindo ensnanguentados;/ vendo reger na terra o despotismo eterno [...]”⁴⁹ a cui si contrappone l'invocazione della giustizia. Si tratta, è evidente, di un'opera che accompagna l'emanciparsi del partito repubblicano, e che come prevedibile, per il suo linguaggio violento e accusatorio, disinnescava una violenta polemica: “A Traição acabou de nos convencer que o partido republicano portuguez è simplesmente o partido do insulto, da diatribe e da injuria, e por isso um partido sem prestigio, sem pudor, e sem a auctoridade necessária para a sustentação das suas idéas”⁵⁰. Certo, un salto di prestigio i repubblicani l'avrebbero compiuto facendosi promotori dell'organizzazione dei festeggiamenti del tricentenario della morte di Camões nel 1880 concepito come una reazione al Trattato di Lourenço Marques e trasformato nel trampolino di lancio del partito fondato nel 1876: “o levantamento do espírito público dessa famosa apoteose produziu entre nós a organização do partido republicano português” scrisse Magalhães Lima in “Episódios da minha vida.”⁵¹ Prima di questo evento è bene ricordare alcuni momenti fondamentali della storia del movimento repubblicano: tra il 1850 e il 1852 esisteva l'Associação dos Operários responsabile della pubblicazione de *l'Eco Operário*, poi sostituita dal Centro Promotor dos melhoramentos das classes laboriosas creato sulla base di un romanticismo sociale e umanitario di cui si fece esponente Henriques Nogueira il fondatore dottrinario del repubblicanesimo portoghese, ma fino agli anni settanta si tratta per lo più di puro associazionismo senza che venissero prese delle iniziative politiche marcati; è invece con la proclamazione della repubblica spagnola (1868) e della Comune di Parigi (1871) che si assiste ad un maggiore radicamento del movimento. L'idea della celebrazione del tricentenario fu lanciata da Teófilo Braga e vi fece seguito l'allestimento di una commissione che si occupò di dare vita ad una celebrazione degna del poeta simbolo delle speranze e virtù di una patria in piena crisi.

⁴⁹ *ivi*, p.44-45.

⁵⁰ Alberto Estanislau riferito da Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.111.

⁵¹ in João Medina, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, Coleção Horizonte, p.161.

Oltre a promuovere la diffusione dell'opera del vate e di tutte quelle creazioni artistiche che celebravano la tradizione e il "destino nazionale", si profilò l'organizzazione di un corteo che esprimesse "as conquistas lentas, mas sucessivas da liberdade desde a época em que viveu o poeta até a actualidade"⁵². La manifestazione acquisì poco a poco le sembianze di una dimostrazione antimonarchica.

L'immaginario coloniale che ripercorreva la storia degli antichi eroi del mare lancia uno sguardo illuminante sulla dimensione peculiare del colonialismo portoghese: secondo Angela Guimarães, in un contesto come il Portogallo, dove mancavano le risorse economiche per dare credibilità alla missione civilizzatrice invocata dall'Europa per motivare un intervento in Africa, "para substituir a justificação do que falta no presente vai-se buscar o passado."⁵³ Ora il passato, come si è cercato di mettere in luce, non è solo un pretesto ma rappresenta i fondamenti dell'identità presente, un'identità che pare andare perduta e che si cerca di ravvivare per darle continuità: Eduardo Lourenço chiarisce che in un certo senso l'identità non è mai in pericolo, essa continua ad esistere, quel che cambiano sono le sue modalità, la sua espressione. L'identità individuale o di un gruppo, nasce da una continua costruzione e invenzione di un sé che si riattualizza: "Sujeito quer dizer memória, reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã."⁵⁴ È nel gioco di relazione con la memoria che essa può essere percepita come qualcosa di perturbato, poiché si riferisce all'"acto de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projecto de ser aquilo que se é."⁵⁵ Sulla base di queste considerazioni, le vicende politiche come il Trattato di Lourenço Marques infliggevano ferite palpabili non tanto nel campo delle implicazioni materiali quanto nell'universo simbolico, identitario. Le parole di Gomes Leal che parla di un'offesa soprattutto della dignità paiono personificare la nazione che sente messa in dubbio la sua credibilità nel contesto europeo dal momento in cui viene deriso pubblicamente (sottoposto "aos risos, às

⁵² *Ivi*, p.162.

⁵³ in Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.46.

⁵⁴ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa...cit*, p.9.

⁵⁵ *Ibidem*.

afrontas”). Così come le ferite vengono inflitte sul piano del simbolico, è su questo terreno che si cerca di curarle, risolvendo lo spirito patriottico e l’orgoglio dell’essere stati.

E il passato non solo diventa la base per giustificare l’idea dell’impresa, ma anche, la dimostrazione dei diritti giuridici dei portoghesi sui territori. Il passato e, ancora una volta, il mito originario.

Alla base infatti delle pretese di occupazione degli spazi africani i portoghesi proponevano una serie di argomentazioni che si basavano sulla priorità delle scoperte, di cui le rovine presenti sui territori sarebbero state un segno, e sull’asserzione di un diritto assicurato per “*herança sagrada*”.

Per quanto riguarda il primo principio, questo testo datato 1888 ne è l’espressione:

Colonisar e axplorar as terras da Africa intertropical é hoje a principal ocupação dos Estados da Europa que mais porfiam na absorção política e commercial desta parte do continente africano depois que, os Portuguezes como *descobridores e deanteiros* no seu progresso e civilização – e mais tarde os estrangeiros que elles ali guiaram e livraram de mil perigos – desvendaram os profundos mysterios que evolviam estas regiões adustas e as raças indigenas que as habitam⁵⁶

Come non manca di sottolineare Margarida Calafate Ribeiro analizzando questo estratto di giornale, ciò che apparentemente era considerato una “desvalia” viene trasformato in una caratteristica distintiva positiva: si contrappone il colonialismo economico degli europei al colonialismo storico dei portoghesi, battezzato dal pionierismo delle scoperte, permettendo al Portogallo di presentarsi come erede secolare di una conoscenza e contatto con l’Africa che nessun’altra nazione possedeva, e che dunque, gli avrebbe permesso di realizzare una missione colonizzatrice “especial.”⁵⁷

⁵⁶ in Margarida Calafate Ribeiro, *op.cit.*, p.77

⁵⁷ *Ibidem*.

In un tale contesto non può non venire alla mente il romanzo *King Solomon's Mine*, che sebbene pubblicato posteriormente, può essere letto in modo interessante a partire da questa retorica. La scoperta delle miniere di diamanti nell'Africa meridionale tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '90, avrebbe avuto un grande impatto nell'immaginario pubblico internazionale e grande risonanza una volta che i depositi auriferi vennero identificati con Ofir, la città biblica dove Salomone avrebbe trovato l'oro per costruire il suo grande tempio. Se queste favolose miniere servirono ad alimentare il mito della straordinaria ricchezza del continente ai tempi dello *Scramble for Africa*, fu inseguendo il mito del Preste João che invece i portoghesi intrapresero il primo grande viaggio di esplorazione terrestre nel continente africano ai tempi di D. João finendo per identificare Ofir con Sofala durante il secondo viaggio di Vasco da Gama, e sostituendo Salomone nel XVII con un nuovo sovrano, Monomotapa, con il quale sottoscrissero accordi per lo sfruttamento minerario della zona. Tra l'altro furono proprio questi i territori al centro della disputa tra inglesi e portoghesi all'epoca dell'Ultimatum, e sarà proprio l'ancestrale presenza nell'area che i portoghesi continueranno a invocare chiamando in causa i loro martiri nazionali, come il padre gesuita Gonçalo da Silveira cantato anche da Camões e trasformato nel XIX secolo in eroe nazionale. La traduzione del romanzo di Haggard la cui paternità ancora oggi non è chiaro se sia da attribuire o meno ad Eça che ne fu però certamente il promotore e revisore⁵⁸, oltre ad inserirsi nell'orizzonte del ravvivarsi della mitologia dell'El Dorado, trovava gradimento tra il pubblico portoghese perché ribadiva il pionierismo dell'esperienza lusofona sul continente. I tre protagonisti inglesi del romanzo si gettano infatti alla ricerca di un tesoro scoperto nel XVI secolo proprio da un portoghese che prima di morire aveva lasciato una mappa per ritrovare le grandi ricchezze. La funzione di "guida" degli stranieri che passarono per l'Africa, viene praticamente allegorizzata, facendo slittare il significato da quello di mediatori a quella di pionieri e quindi primi proprietari di quelle terre. Ecco come ancora una volta la letteratura giunge attraverso la rilettura del passato a modellare immaginari politici utili al presente.

⁵⁸ Vincenzo Russo, *op.cit.*, p.65.

L'altro aspetto fondamentale di cui era impregnata la mitologia del diritto alle terre, si lega ancora al passato e a quelle gesta ed eroi che si batterono per occupare e mantenere quelle terre che, di conseguenza, venivano considerate come un diritto letteralmente "acquisito". In *A Ilustre Casa de Ramires*, per quanto ambientata in un momento posteriore all'Ultimatum, viene riportato il dibattito sulle colonie, e quest'opinione non manca di essere riferita dalle parole di Gracinha che considera scandalosa l'idea di vendere i possedimenti africani:

"o que!, vender o que tanto custou a ganhar, com tantos trabalhos no mar, tanta perda de vida e fazenda"⁵⁹

Di fatto esistevano anche molte voci contrarie alle imprese coloniali: c'era chi considerava che le colonie non stavano servendo in nessun modo le necessità del paese, e nello stato di abbandono in cui vertevano sarebbe stato meglio venderle o "appaltarle" a chi le avrebbe sapute sfruttare, poiché era piuttosto il momento di concentrarsi sulla rinascita del Portogallo metropolitano. Queste considerazioni ben esemplificate anche nel romanzo, facevano eco alle opinioni di Eça, ma anche a colui che paradossalmente divenne il futuro segretario della Società di Geografia, Luciano Cordeiro, che nel 1868 ancora affermava:

"Das colonias nada nos ha-de vir, que não seja vergonhas e dissabores e insultos. Muitos miliares de contos, -que não temos, -havia-mos de os enterrar ali, para que de lá nos viessem de envolta com muitas miseria, algumas miseráveis centenas de réis. [...] Amanhã quando a banca-rotta chegar, a Inglaterra por exemplo, não lançará mão d'uma ou de todas as nossas colonias a titulo de pagamento dos nossos credores ingleses, que são mais da metade da totalidade d'elles?.

Pois não será preferível alienarmos um domínio, hypothético já, dispendioso e origem de tantos dissabores e afrontas do que ve-lo amanhã

⁵⁹ Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, Alfragide, Ediclube, 1997. p.334.

arrebatado, para pagamento d'um roubo, -porque a banca rota o é –que nós fizemos?”⁶⁰

Interessante notare come mentre si cercava di affermare a tutti i costi la solidità delle pretese alle colonie, lo stesso Cordeiro identificasse il possedimento come “hypothético”, questo per la mancanza di mezzi effettivi per rendere le colonie prima di tutto un “dominio”, poi per la mancanza di mezzi necessari a trasformarlo in una risorsa in grado di dare proventi, vista la situazione di crisi del paese stesso che sarebbe in effetti finito in bancarotta nel 1892. Se anche Cordeiro poi cambiò opinioni in merito, facendosi promotore della corsa alla spartizione dell’Africa all’interno del grande movimento internazionale, le voci che mettevano in dubbio la possibilità e la ragionevolezza di tale impresa erano ben fondate, come l’episodio del pre-Ultimatum nelle sembianze del Trattato di Lourenço Marques avvertiva.

Eppure questo episodio, come visto, cavalcato dal gruppo repubblicano e additato come il risultato di una cattiva amministrazione da parte della monarchia, avrebbe avuto come unico risultato quello delle dimissioni di Andrade Corvo, sostituito nelle veci di ministro degli affari esteri da Barros Gomes. La ferita all’orgoglio nazionale, curata con un’ondata di patriottismo nel tricentenario della morte di Camões, avrebbe sollecitato sogni megalomani. Mentre Andrade Corvo conscio della fragilità del paese aveva cercato di stipulare un’alleanza economica con l’Inghilterra per poter trarre vantaggio dalle colonie senza venire spazzato via dalla voracità delle maggiori potenze, Barros Gomes si proponeva come potenziale alleato di Francia e Germania a cui aveva previamente mostrato il progetto del *mapa-cor-de-rosa* nel 1886, nato dalla Conferenza di Berlino. Se il primo approccio coloniale era l’espressione di una coscienza di una carenza, questa nuova direttiva inebriata dal ricordo di un passato da pionieri trasponendo direttamente il passato nel presente e immaginava il Portogallo alla stregua di una qualunque altra potenza europea.

Per capire l’evolversi della situazione che avrebbe portato all’Ultimatum è necessario seguire come le regole della colonizzazione vengano stabilendosi e modificandosi

⁶⁰ Luciano Cordeiro in Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.241.

proprio alla Conferenza di Berlino. Una delle zone che attiravano maggiormente l'attenzione delle potenze europee era il bacino del Congo: francesi e belgi intrapresero una vera e propria corsa per impossessarsi di una zona che per molto tempo era stata dei portoghesi. L'Inghilterra, una volta constatata l'impossibilità di far valere la propria autorità su quella zona, preferì pensare che la sovranità fosse allora attribuita al Portogallo, proprio per la sua intrinseca debolezza e perché paese alleato. Nel 1884 venne firmato tra Portoghesi e Inglesi il trattato dello Zaire che riconosceva la sovranità al paese su entrambe le sponde della foce del Congo e garantiva la libertà di navigazione nonché una serie di ovvi vantaggi commerciali riservati agli inglesi. Gli altri paesi protestarono. Il trattato non venne ratificato e la questione sarebbe stata rimandata ad un dibattito internazionale in cui si sarebbero stabilite le aree di influenza dei vari stati: questa fu la Conferenza di Berlino, fondamentale come snodo della situazione poiché sanciva d'ora in avanti la "clausola da ocupação efectiva". Così recitava l'articolo:

The Signatory Powers of the present Act recognize the obligation to insure the establishment of authority in regions occupied by them on the coasts of the African Continent sufficient to protect existing rights, and, as the case may be, freedom of trade and of transit under the conditions agreed upon⁶¹.

Se in altre contese il Portogallo era riuscito a trionfare proprio proclamando i suoi diritti storici⁶², ora il diritto di occupazione doveva essere provato da un possesso attuale, attestato non da resti storici ma guarnigioni militari. Il paese anche per questo decise di intraprendere una serie di campagne di occupazione effettiva dei territori che legavano Mozambico e Angola, e che a suo parere gli appartenevano storicamente. Da qui ebbe origine il *mapa-cor-de-rosa*, così definito per il colore della cartina allegata al trattato con la Germania nel 1886, riproposta anche in una convenzione luso-francese

⁶¹ In Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.50.

⁶² Si veda il caso dell'isola di Bolama e la questione di Dalagoa Bay, (in Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.49.)

e presentata da Barros Gomes nel 1887 alla Câmara dos Deputados. Tuttavia questo sogno aveva dei precedenti che risalivano ancora più indietro della proposta della Sociedade de Geografia⁶³ e che si scontrava con gli interessi inglesi nell'Africa Orientale e soprattutto con il progetto sostenuto da Cecil Rhodes di stabilire un cordone di influenza inglese in senso verticale, *Cape-to-Cairo*. I tentativi di trattative da parte del Portogallo non vennero presi in considerazione e il pretesto dell'incidente che avrebbe dato luogo all'Ultimatum nacque da un conflitto armato tra Serpa Pinto e i Macololo che secondo l'opinione britannica si trovavano in un territorio sotto la loro protezione. A nulla valsero i tentativi da parte di Barros Gomes di difendere i diritti storici dei portoghesi sulla Maxonalândia richiamando il trattato del 1630 con Monomopata, gli inglesi rispondevano che l'unica cosa che le rovine storiche provavano è che si trattava di un impero altrettanto in rovina:

"their existence in a condition of well-preserved ruin hardly contributes much to the establishment of the sovereignty of Portugal [...]Forts which are in ruins, and which have been reconstructed nor replaced, can only prove, if they prove anything, that, so far as that territory is concerned, the domination of which they were the instrument and the guarantee is in ruins also."⁶⁴

Ecco perché di fronte all'immobilità dei portoghesi che non sembravano disposti a rinunciare alle loro pretese "immaginarie", scatta, secco e impositivo, l'Ultimatum inglese dell'11 gennaio 1890 che esigeva che entro undici ore il governo portoghese evacuasse le sue truppe e le autorità dalle regioni disputate del Chire e della Masona. Intanto una corazzata inglese attendeva la risposta puntando su Lisbona: il Portogallo non poteva che accettare.

⁶³ La prima proposta risale al 1881 ed era stata destinata non a un trattato politico internazionale bensì inclusa in un manifesto al popolo portoghese, segno che in primo luogo rispondeva a necessità legate alla dimensione simbolica della propria identità prima che ad azioni politiche e diplomatiche. In tale manifesto si chiedeva una sottoscrizione nazionale per stabilire "stazioni civilizzatrici nei territori soggetti e adiacenti ai domini portoghesi in Africa". António José Saraiva, *op. cit.*, p.301.

⁶⁴ In Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.55.

La reazione avrebbe sollevato un polverone nazionale, l'Ultimatum era il segno non più eludibile della debolezza del paese, della sua condizione di periferia imperiale e europea, la rivelazione che non si trattava più di una grande nazione colonizzatrice come la retorica proclamava, ma di un'entità insignificante agli ordini dell'Inghilterra. La reazione della popolazione fu talmente dura che il trattato del 20 agosto che avrebbe dovuto definire le frontiere non venne approvato, solo l'11 gennaio del 1891 un nuovo trattato sanciva una volta per tutte le posizioni del Portogallo in Africa.

L'esplosione di articoli sui giornali così come il proliferare della poesia panfletaria dà conto di quanto l'identità più intima della nazione fosse stata ferita e ora si preparasse a combattere una guerra tutta di parole in alternativa a quella che non era neppure stata sfiorata nei fatti, cosa che ancora una volta non faceva che mettere in evidenza un'impotenza e una sconfitta di fondo. Dal congiunto di questi testi, come emerge dall'attenta analisi si evidenzia un doppio movimento: una reazione apocalittica e a seguire una fase di incitamento alla rigenerazione nazionale, portata avanti attraverso retoriche e ideologie differenti. La stampa si trasformò in un'immensa cassa di risonanza dell'evento storico caricandolo ancor maggiormente di significati simbolici. I titoli iperbolici incitavano il popolo a prendere provvedimenti istigando a manifestazioni anche violente, fatto che spiega la comparsa di una legge come la Lei das Rolhas che avrebbe agito nel senso di restringere la libertà di stampa e proibire le manifestazioni. Da segnalare, oltre agli articoli che giustificavano il progetto portoghese e dunque trasformavano l'Ultimatum in una vera e propria ingiuria, la strabiliante veemenza con cui i giornalisti si scagliavano contro l'Inghilterra e le implicazioni sociali che quest'odio avrebbe disinnescato: "Unamo-nos todos, em nome do ódio ao inglez!" gridava la rivista *Novidades*⁶⁵. Oltre a episodi di tensione per le vie, riportati soprattutto dai periodici inglesi, l'odio verso l'Inghilterra si sarebbe concretizzato in una serie di proposte che fecero storcere il naso a Eça de Queirós per il loro estremismo infantile⁶⁶. Tra queste, l'opposizione all'insegnamento dell'inglese, il rifiuto di assumere attori

⁶⁵ *Ivi*, p.80.

⁶⁶ "O grande grito a gritar não é delenda Britannia! O grande grito a gritar é servenda Lusitani! Porque se não trata infelizmente de destruir a Inglaterra – mas de conservar Portugal" Eça de Queirós, *O Ultimato* in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, (19..), p. 260.

inglesi a teatro, l'intenzione di cambiare i nomi ad alcune vie. Sulla stessa linea di pensiero, il giornale *O Reporter* di Oliveira Martins diviene ora *O Portuguez*. È interessantissimo registrare l'impatto che le vicende storiche ebbero addirittura sulla storia linguistica: contro l'"invasione" idiomantica straniera, molti vocaboli inglesi vennero portoghesizzati: lunch-lanche; sandwich-sanduiche, picknick-piquenique possono essere presi ad esempio di questa rivoluzione verbale. E contro la presenza massiccia di merci inglesi vennero invece proposte forme di boicottaggio e protezionismo. Secondo il *Novidades* non vi può essere indipendenza politica se non vi è indipendenza economica⁶⁷, anche Bordalo Pinheiro nel *Pontos nos ii* pubblica una caricatura che chiosa il motivo raffigurando il Portogallo, frusta in mano, che scaccia i produttori britannici a cui segue una didascalia non priva di qualche venatura sarcastica, che delucida come l'odio per l'Inghilterra si sfoghi in gesti compensatori rivelatori dell'impotenza di una nazionale che non è stata in grado di affrontare l'ex alleata sul campo militare:

Não hão-de ser demonstrações rethoricas e indignadas que farão sentir à vilíssima caverna de bandidos que se chama Inglaterra, a violência da infamia que nos fez. Explosões de palavras, o vento as leva, sem outra memoria deixarem de si a mais do que cansaços inuteis e anedoctas. A guerra de Portugal à Inglaterra, deve concentrar-se agora, na GUERRA DE PORTUGAL AO INGLEZ. E essa, inicia-la por todas as fórmulas, sem afrouxamento, nem treguas. Não ha armazém de mercadorias onde o fornecimento mais grande não seja inglez - Substituamo-lo! Navio que não venha da Inglaterra, maquina que não venha da Inglaterra, dinheiro que não venha da Inglaterra! Eliminemos pr'a sempre esse traiçoeiro paiz das nossas relações commerciaes, tão rapido quanto possivel seja e imponhamo-n'os todos o dever de não ver fim a esta campanha d'odio, de sangue mesmo e de vingança, ensinando-a nas escolas aos nosso filhos, e

⁶⁷ *Ivi*, p.82.

fazendo-a valer em factos, de que o desforço de homem não seja mesmo eliminado.⁶⁸”

Quanto alla letteratura, la miriade di composizioni poetiche che segue l’Ultimatum giustifica la nascita di alcune riviste tutte dedicate all’argomento, alcune di durata effimera, rappresentative soprattutto della necessità di dare sfogo al sentimento di indignazione che permea l’atmosfera post 11 gennaio.

Gli attacchi, soprattutto nella poesia, vanno di pari passo alla definizione della potenza straniera come covo dei peggiori mali e antro di corruzione, permettendo così di smascherare il pretesto civilizzatore usato per difendere il reale interesse commerciale nella colonizzazione d’Africa e far risaltare, per contrasto, l’integrità di costumi della patria lusitana.

Le poesie raccolte sotto la definizione di un genere “panfletario” vanno dalla pura invettiva a costruzioni allegoriche e simboliche più o meno complesse, riflettendo tutte un immaginario apocalittico. E proprio secondo il canone apocalittico, il paese che scatena letteralmente il finimondo è identificato con l’archetipo del mostro: spesso leopardo, ma anche “infame leão d’oiro” o “monstro voraz e execrando”⁶⁹, per fare qualche esempio. Abel Botelho in *A Origem do Inglês* racconta la nascita del tipo inglese, inventando un Satanás che in uno scenario di totale abiezione facilmente identificabile con l’Inferno, si adopera per dare vita ad una “criação extranha e formidável,/ tão grandemente odiosa e abominável,/ que faça sossobrar o Mundo e alegre os seus!”⁷⁰, e dunque chiede aiuto a Perfídia, Luxúria, Covardía, Embriaguez, Cinismo, all’Egoismo e a tutta una serie di incarnazioni malefiche per riuscire a dare vita all’ “inglez”. Il vizio dell’alcol, anche in questo brano richiamato, è uno degli espedienti con cui viene satirizzata frequentemente, in questo genere di poesia, l’immagine ipocrita di un’Inghilterra che si voleva presentare paladina e promotrice di ideali civilizzatori ma che si svelava di ben altra stoffa. Le accuse piovono copiose,

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p.129.

⁷⁰ *Ivi*, p.133.

Guerra Junqueiro nel frammento intitolato *À Inglaterra* ci fornisce un esempio di questo lucido smascheramento della mentalità mercantilistica, imperialista e priva di valori che anche altri poeti presenteranno:

Ó cínica Inglaterra, ó bêbeda impudente,
Que tens levado, tu, ao negro e à escravidão?
Chitas e ipocrisia, evangelho e aguardente,
Repartindo por todo o escuro continente
A mortalha de Cristo em tangas d'algodão

Vendes o amor ao metro e a caridade às jardas
E trocas o teu Deus a borracha e marfim,
Reduzindo-lhe o lenho a cronhas d'espingardas
Convertendo-lhe o corpo em pólvora e bombardas,
Transformando-lhe o sangue em águarrás e em gim!⁷¹

L'aspetto puramente mercantilistico della colonizzazione è denunciato anche da M. Duarte de Almeida ("mercadejas o negro, e o branco, a honra, o culto/O sentimento e a fé –cóta-los a dinheiro."⁷²) mostrando come evidentemente l'ideale religioso e umanista sempre invocati, non siano che una pura copertura: nelle parole di Bulhão Pato l'Inghilterra è "o grande philanthropo, o despota tyranno"; così come in alcuni versi anonimi di un'altra composizione intitolata *Johnn Bull, O puritano* le contraddizioni vengono al pettine:

Ei-lo! Rigida a linha, o todo puritano
De quem tem na consciência a limpidez do Oceano,
No estylo a santa Biblia, alvo do seu caminho...

⁷¹ *Ivi*, p.131.

⁷² *Ibidem*.

E na mão a cobiça ao oiro do visinho.⁷³

È importante registrare questa denuncia perché dialoga strettamente con l'immaginario che il paese imperialista per eccellenza stava divulgando nella sua letteratura. Matteo Baraldi studiando i giochi di rappresentazione e distorsione tipici della politica coloniale in cui l'Altro e il Sé vengono a costituirsi come immagini deformate e speculari funzionali all'esercitazione dei giochi di potere, mette in risalto alcuni aspetti che i discorsi ufficiali tramitano:

Da un lato cioè si delineava una rappresentazione dell'africano come sempre più caratterizzato dalla sua bestialità, dal suo abbruttimento, dalla sua darkness; mentre dall'altro lato dello specchio, mano a mano che una figura di questo binomio si deformava, l'altra, quella del gentiluomo inglese, si stagliava sempre più in tutta la sua nobiltà interiore e manifesta, ma anche nella sua responsabilità morale nei confronti del selvaggio, bisognoso di un riscatto.⁷⁴

Nei confronti invece del Portogallo troviamo ritratto soprattutto il prototipo di un'Inghilterra ladra ("e tu és o ladrão que lhe sais à caminho"⁷⁵, o ironicamente in *John Bull*, una commedia di Fernando de Vilhena "E Salislbury dizer logo Portugal: bolsa ou vida"⁷⁶) e traditrice, come emerge anche dai disegni che accompagnano la *Marcha do ódio* sempre di Junqueiro, realizzati da Bordalo Pinheiro dove troviamo un Portogallo metaforicamente pugnalato dalla sua ex alleata. Traditrice, avida, falsa, il tema di una giustizia che avrebbe riportato l'ordine e rimesso ogni cosa a posto non manca di essere delineato in questi brani di lirica accesa, nonché in alcune opere teatrali come

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Matteo Baraldi. *Un gioco da ragazzi. Africa e Impero nella letteratura inglese per l'infanzia dell'Ottocento*, in *Tenebre bianche cit.*, p84.

⁷⁵ Guerra Junqueiro in *op.cit*, p.129.

⁷⁶ *Ivi*, p.134.

nella commedia già citata *John Bull* o in *A Torpeza* di António de Campos Júnior, dove le nazioni in coro denunciano l'Inghilterra di fronte al tribunale della storia.

Non sorprende che l'Ultimatum insieme ad una tale lettura della storia faccia scatenare una reazione di indignazione che si traduce in una poesia esplosiva, segno che il vecchio Portogallo intorpidito era stato davvero scosso e voleva reagire. La *Marcha do Ódio* mostra lo scatenarsi delle forti emozioni del momento:

Odio feroz, cilicio ardente
Cosido aos rins!
Odio demente, odio estridente,
Odio que morda e que ensanguente
A bôca em brasa dos clarins!

L'appello unanime è a resistere, a prendere insomma le armi:

Às faces nos acode o sangue e o pejo,
Os nossos corações batem cansados...
Mas ninguém fuja! Guerra aos couraçados!
Ainda cabem muitos no Tejo⁷⁷

Perfino alla vendetta:

Portugueses haveis de vos vingar
Mas repeti o grito mui baixinho
E quasi a meia voz.
Aguçae vosso límpido punhal
E esperai que ao fim nossa vingança
Ha-de ser bem atroz.⁷⁸

⁷⁷ Leite de Vasconcelos, ivi, p.127

⁷⁸ Afonso Gaio, ivi p.127.

Estremamente interessante in questi versi notare come seppur invocata con voce ferma la vendetta, pare esservi un sottofondo di consapevole fragilità tradito nel secondo verso, fatto emergere attraverso lo stridore tra i toni epici della dichiarazione e quei modi sommessi e prevenuti della sua realizzazione.

Odio è dunque la parola chiave di un paese che improvvisamente si sveglia ed è spazzato da un'ondata di patriottismo che avrebbe trovato i suoi obiettivi polemici non solo nel paese straniero che aveva rubato ciò che spettava "di diritto" al Portogallo, dunque, il suo destino; ma anche nella monarchia portoghese, accusata riprendendo un tema già accennato in passato con Gomes Leal, di aver venduto la nazione all'Inghilterra e di essere la vera responsabile della decadenza collettiva.

Pátria di Junqueiro pare ricalcare passo per passo le critiche mosse al re: "Sensualismo e patranha, indifr'ença e vaidade/[...]Eis el-rei. Um egoísmo obeso, alegre e loiro"⁷⁹, dunque un sovrano che si disinteressa del suo popolo, per il quale la questione coloniale è assolutamente insignificante ("mais preto menos preto, a mim que se me dá?!"⁸⁰) e ai cui occhi la firma del trattato con l'Inghilterra che tanto sconvolgimento causa al mondo portoghese non è motivo di alcun perturbamento:

Inda bem! Já ninguém desde hoje me seringa,
Levantando questões dum cafre ou duma aringa.
Durmo esta noite como um odre. Para insónias
O remédio é mandar às tábuas as colónias.
Que se governem! Tudo òs quintos! Tudo à fava!⁸¹

Il re, sulla linea di *A Traição* viene ritenuto responsabile delle miserie nazionali in un ritratto che non manca di contrapporre la vita lussuosa della corte alle miserie e

⁷⁹ Guerra Junqueiro, *Pátria*, cit. p. 15

⁸⁰ *Ivi*, p. 33

⁸¹ *Ivi*, p. 65.

sofferenze del popolo. L'immagine del sovrano e quella del paese nemico vanno a coincidere in un unico polo semantico in Horácio de Araújo: il Male

O templo, o velho templo, é o palácio real
Onde lavra e fermenta a Corrupção e o Mal
Onde hà lacaios vis, ministros depravados

L'attacco dunque non è indirizzato solo al sovrano ma a tutto il sistema che intorno a lui ruota, i suoi ministri e la corte, e il tema è in vari modi elaborato, basti pensare ai nomi eloquenti con cui Junqueiro battezza le figure che circondano il re: Iado, Judas e Veneno i tre cani incarnazione dell'aristocrazia decadente; Ciganus, Magnus, Opíparus i tre ministri figure ambiziose e approfittatrici che non hanno problemi a vendere la Patria all'Inghilterra nel momento in cui ciò si traduce in un buon affare.

Junqueiro poi, non solo ritrae il sovrano come causa dello stato di decadenza della metropoli ma gli mette in bocca parole di autodenuncia di responsabilità per quanto riguarda l'accettazione dell'Ultimatum e delle sue conseguenze, e dunque di una palese situazione di subordinazione all'Inghilterra:

«Eu, rei de Portugal, súbdito inglês, declaro
«Que à nobre Imperatriz das índias e ao preclaro
«Lord Salisbury entrego os restos duma herança
«Que dum povo ficou à Casa de Bragança,
Dando-me, em volta, a mim e ao príncipe da Beira
«A desonra, a abjecção, o trono...e a Jarreteira.»⁸²

In *Pátria* di Junqueiro, emergono le tensioni che sul piano politico e simbolico sono già state individuate: l'idea che le colonie spettavano ai portoghesi come eredità sacra di una storia antica scritta da eroi e martiri che si perde alle albe del tempo e dunque si ricongiunge al tema delle origini dell'identità; e che quell'idea sacra di popolo

⁸² Guerra Junqueiro, *Pátria*, cit., p.29.

colonizzatore sia ora stata ribaltata in quella di popolo colonizzato (subdito inglês). Com in Gomes Leal, sul sovrano viene addossata la colpa, qui più in generale sulla monarchia: il suo agire viene inquadrato nel contesto della storia dei re di Bragança che vengono fatti sfilare insistendo affinché il re firmi il trattato. La monarchia dunque risulta la vera fonte di tutti i mali e contro di lei si invoca un intervento del popolo perchè interrompa questo precipitare dello stato di decadenza del paese e rimetta mano al destino portoghese di grandezza.

Giocando con il tema della caccia sempre richiamato dal poeta di *A Traição*, Guerra Junqueiro in *O caçador Simão*, dà una decisiva svolta al leitmotiv, presentandoci un popolo che insorge e dà la caccia ora al sovrano⁸³. Anche Horácio d'Araújo lancia un forte appello al popolo, alla sua energia e alla sua eroicità, appello che va di pari passo con un incitamento a liberarsi del monarca. Riprendendo da dove avevamo interrotto i precedenti versi sullo stato di corruzione del Palazzo:

Onde ha lacaios vis, ministros depravados
Que fazem respeitar as armas dos soldados;
E são os vendilhões a corja infame, densa,
que põe e que dispõe com tua real licença;
E tu, ó povo, e tu, de raiva e força um mizto,
serás o Redemptor, o heroico e novo Christo!⁸⁴

In uno scenario apocalittico, corrotto o dimesso, è il popolo che incarna la possibilità di una redenzione. L'eliminazione della monarchia, in questa poesia combattiva, politica, diventa l'imprescindibile passo attraverso il quale si avrà accesso ad una nuova era di prosperità e riscatto, nel momento in cui i colpevoli, saranno rimossi.

⁸³ "Papagaio real, diz-me, quem passa? / - È el-rei D. Simão que vai à caça. (...) Papagaio real, diz-me, quem passa? / È alguém, è alguém que foi à caça / Do caçador Simão!..." Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, in Guerra Junqueiro, *Poesia de Guerra Junqueiro*, a cura di Nuno Júdice, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981, pp.78-79.

⁸⁴ In Maria Teresa Pinto Coelho, *op.cit.*, p.140.

E così, anche il movimento repubblicano, che prima della catastrofe si rappresentava soprattutto come un'aspirazione, non concretizzata in un progetto programmatico, trova ora un collante intorno al quale riunire una retorica comune e interventiva. La monarchia accusava i repubblicani di non avere idee da combattere, e in parte questo era vero, secondo Hermano José Saraiva⁸⁵, poiché le idee di base della Repubblica non erano diverse da quelle della monarchia costituzionale: capitale, proprietà, libertà, Patria. Il fatto che non venissero affrontate le questioni strutturali come alcuni pochi rappresentanti conclamavano, derivava dal peculiare contesto politico economico: la Repubblica cercava il suo appoggio nel corpo sociale uscito dalla Regeneração, quindi contraddistinto da strati popolari imborghesiti o in procinto di esserlo, nati dal fontismo e dalla stabilità prolungata. I due principi intorno ai quali ruotava il programma repubblicano erano il patriottismo e l'anticlericalismo. La prima manifestazione patriottica, la celebrazione del centenario di Camões, è uno specchio della situazione del repubblicanesimo nel paese: sorge da un'idea colta, Teófilo Braga era infatti il responsabile della cattedra di letteratura portoghese nel Corso Superiore di Lettere, e il corteo che venne realizzato puntava tutto sulla riattualizzazione del passato coloniale, non integrando concetti quali popolo, progresso, macchina, opere pubbliche all'ordine del giorno in altri paesi. Quanto all'anticlericalismo, poi, visto l'ambiente tradizionalista portoghese, invece di fare aumentare le adesioni le faceva diminuire. Fu l'Ultimatum a gettare le basi per la grande svolta del partito repubblicano: il re e la corte, cedendo all'imposizione inglese, furono considerati traditori della nazione in combutta con gli inglesi e furono investiti da un profondo discredito, come attestato dalla poesia dell'epoca. Dopo aver tinto la fine secolo coi toni apocalittici da fine del tempo, l'ondata di patriottismo sollevata, si coagulò in una speranza di resurrezione di cui i repubblicani si facevano portavoci: l'anno seguente a Porto sarebbe scoppiata una prima rivolta, repressa nel sangue, significativa di una decisiva volontà di cambiamento. Nel 1907 il sovrano tentò di fermare il precipitare degli eventi affidando il governo a João Franco sotto la forma di una dittatura, a cui fece seguito un tentativo fallito di rovesciamento del regime. Con il regicidio, il 2

⁸⁵ Hermano José Saraiva, *op.cit.*, p.306.

febbraio del 1908 il destino della monarchia era ormai segnato: la rivoluzione del 1910 nonostante il vacillamento iniziale, apriva le porte alla prima Repubblica.

1.1.4 Fenomenologia della decadenza.

Per percepire meglio perché l'Ultimatum sollevi un tale sconvolgimento è necessario non considerare semplicemente il fatto politico in sé ma il significato che esso acquista all'interno di una storia che nel caso portoghese devia continuamente nella direzione del mito. Per questo l'applicazione dello studio di Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*⁸⁶, al caso lusitano, come fa Maria Teresa Pinto Coelho, ci pare quanto mai appropriato: non solo perché il paradigma di apocalissi e rigenerazione risulta evidente nell'interpretazione che gli autori fanno del disegno storico nella fine secolo, ma anche perché Eliade propone alcune considerazioni che, seppure a partire dal comportamento delle società premoderne, possono essere usate come griglia interpretativa dei fatti che sconvolgono la modernità di un paese, mettendo in risalto una particolare configurazione di questa modernità. Mircea Eliade scrive: "gli oggetti del mondo esteriore, come gli atti umani propriamente detti, *non hanno valore intrinseco autonomo*. Un oggetto o un'azione acquistano un valore, e in questo caso, diventano *reali*, in quanto partecipano, in un modo o nell'altro, di una realtà che li trascende"⁸⁷. Nel caso portoghese è dunque necessario mettere in dialogo l'Ultimatum con l'immaginario iperidentitario della nazione che si è andato fissando nei secoli al di là della storia: è nel suo essere simbolico che esso riveste un significato cruciale. Ed è interessantissimo notare come questo gioco di realtà-finzione operi una brusca inversione proprio nell'era del progresso, del sapere scientifico che arriva a coinvolgere anche il Portogallo attraverso riforme politiche che fomentano lo sviluppo e una generazione di giovani che mette in contatto il paese con il moderno pensiero europeo. Ebbene, in questo contesto da cui ci si attende un pensiero positivista di

⁸⁶ Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1999.

⁸⁷ *Ivi*, p.13.

maggiore aderenza al reale, ciò che viene percepito come vera realtà del fatto politico in sé risulta invece dal suo partecipare di un immaginario mitico. Così l'*Ultimatum* varrà, più che per le conseguenze pratiche nella storia, per la messa in discussione dell'identità culturale e ideale che esso implica.

Parallelamente, è opportuno notare come conseguenze molto concrete sul piano storico nascano ancora una volta dalla realtà simbolica implicita nell'atto politico: su questo piano è possibile leggere la ripresa del progetto colonizzatore come continuazione di quella proiezione iperidentitaria di cui si è già discusso, ma, anche la stessa Repubblica, come non manca di riferire Machado Pires⁸⁸ rileggendo Eça de Queirós, può apparire come risultato dell'applicazione di quella concezione mitica-sebastianista che di continuo si ripropone nelle pieghe del tempo della storia portoghese come inattaccabile messianismo di riscatto. In questo senso, la Repubblica può essere interpretata non solo come progetto politico ma anche soluzione rigenerativa nell'orizzonte di un tempo apocalittico che richiama l'immaginario tragico di Alcacer Quibir, quale mitico Dom Sebastião da cui la nazione si aspetta sempre un riscatto di tipo provvidenziale, qualcuno o qualcosa che viene dall'esterno a salvare le sorti del paese.

“Ninguém parecia ter uma noção exacta de reformas definidas: mas todos, vagamente, confiavam que da República escorreria a felicidade pública, penetrando todas as classes, até os mais escuro casebres, com a fecunda universalidade que cai de um astro”⁸⁹

Di fatto, come riferito, il movimento repubblicano ancora poco organizzato, trova il suo principale collante e motore propulsore proprio nell'intento collettivamente approvato di mettere fine ad una monarchia considerata responsabile di tutti i mali storici e presenti. Sarà solo una volta instaurata la Repubblica che inizieranno ad emergere i problemi interni al movimento repubblicano stesso, cosa che darà vita ad anni di

⁸⁸ António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1992, p.252.

⁸⁹ Eça de Queirós, *A Capital* in A. Machado Pires, *ibidem*.

grossa instabilità: quello che si intende dunque suggerire è che la difficoltà che si riscontra nella gestione del contesto politico del nuovo ordinamento può trovare una ragione nel suo essere prima di tutto una risposta che si colloca sul piano del riscatto mitico piuttosto che sulla competenza di elaborazione di un progetto concreto politico-sociale. Si veda a questo proposito l'opinione poco encomiastica di Eça nei riguardi del partito repubblicano abbozzata anche in altri ritratti ⁹⁰che va a braccetto con i commenti di una figura che pur si era schierata chiaramente contro la monarchia, Guerra Junqueiro il quale nelle *Anotações* che seguono alla *Pátria* parla di:

“Um partido republicano, quási circunscrito a Lisboa, avolumando ou diminuindo segundo os erros da monarquia, hoje aparentemente forte e luminoso, amanhã exaurido e letárgico [...]; um partido composto sobretudo de pequenos burgueses da capital, adstritos ao sedentarismo crónico do metro e da balança, gente de balcão, não de barricada, com um estado maior pacífico e dexconexo de velhos doutrinários, moços positivistas, românticos, jacobinos e declamadores, homens de boa fé, alguns de valia mas nenhum a valer; um partido enfim de índole estreita, acanhadamente político-eleitoral, mais negativo que afirmativo, mais de demolição que de reconstrução, faltando-lhe um chefe de autoridade abrubta, uma dessas cabeças firmes e superiores⁹¹”

In questa definizione costruita in negativo, per opposizione alla monarchia, si scorge la debolezza intrinseca di un partito che perso il collante antimonarchico si sarebbe frammentato nelle sue varie tendenze e che dimostra quanto la Repubblica in sé, al suo inizio, rappresentasse più una necessità di riscatto sebastianista che un progetto articolato e coerente. Questa riflessione fa emergere a sua volta la dimensione simbolica della Repubblica, così come simbolo è considerato l'Ultimatum, del resto questa dimensione simbolica viene chiamata in causa su altri versanti di autorità

⁹⁰ Joao Medina ne propone una panoramica, *op. cit.*, p. 164.

⁹¹ Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p. 131.

indiscusse quali Eduardo Lourenço. Lo studioso, in un intervento espresso nell'ambito del convegno sulla República tenutosi a Lisbona in occasione del centenario⁹², afferma che il Portogallo si era modernizzato in fretta sul finire del secolo ed aveva dunque bisogno di un simbolo per la sua incipiente modernità, questo simbolo era la Repubblica.

L'interpretazione simbolica degli eventi storici è di fondamentale importanza per comprendere un tempo complesso come la fine secolo, e chiarire l'identità letteraria del paese a partire da una sua problematizzazione che nasce da un dialogo costante tra gli spazi (metropoli-impero) ma anche tra i tempi (arcaismo-modernità) che si vanno ridefinendo in questa speciale congiuntura. L'interpretazione dell'*Ultimatum* va dunque calata in un contesto di speculazione più vasto di quello propriamente storico-fattuale affinché chiarisca la sostanza di un'epoca che può essere ricondotta al concetto "Decadenza". Questa, oltre a integrare il quadro omogeneo della crisi che tinge l'Europa intera delle tonalità dimesse di un tempo in negativo, assume un particolare significato quando identificata all'interno dello spazio portoghese. Decadenza è la melodia di fondo (Pessanha lo dimostra alla lettera) che accompagna un'epoca in cui l'identità culturale si configura come una doppia negatività, ed è in particolare uno specifico gruppo di uomini di cultura che darà forma, dunque renderà presente - in una duplice accezione di proporre un'immagine ma anche di richiamare all'attenzione, invocando la necessità di una presa di coscienza - una costituzione nazionale in cui l'assenza della dimensione imperiale si coniuga con un panorama di totale assenza di modernità.

Alla questione della modernità, funzionale a rendere intellegibile le opere che sono al centro del nostro studio, sarà dedicata un'attenzione speciale nel capitolo seguente. Qui invece verrà presa in considerazione soprattutto l'instaurarsi di una crisi in relazione ad un immaginario identitario legato al crollo del progetto coloniale, dunque al presente, ma che inevitabilmente tocca tutta la dimensione storica, per non dire immaginaria, dell'essere portoghese. La lucidità di analisi della *Geração de 70* sta proprio nella capacità di intravedere come le due dimensioni non siano estranee l'una

⁹² Colóquio: *Literatura portuguesa e a construção do passado e do futuro*. 24-26 de Maio de 2010. Coordenação Helena Buescu e Teresa Cristina Cerdeira.

all'altra ma conseguenza una dell'altra, e contemporaneamente le facce di una stessa medaglia. La dimensione della decadenza del presente si lega dunque alla storia passata, così come la storia specifica portoghese allontana il Portogallo dalla modernità e quindi dall'Europa. Assenza di impero e assenza di modernità sono le direttrici entro cui si situa anche l'opera di António Nobre che svolgerà una particolare funzione di riflessione critica sulla costituzione identitaria culturale nell'immaginario portoghese attraverso un'acuta analisi del presente e della storia del Portogallo al varco del secolo.

Il sentimento di decadenza che permea l'opera di Nobre e di molti altri scrittori attivi nello stesso momento, trova riscontro nell'osservazione di una realtà poco rassicurante adeguatamente ritratta dai più critici rappresentanti letterari che il Portogallo avesse fino ad allora conosciuto. Sotto la definizione di *Geração de 70* vengono radunati alcuni acuti spiriti dell'epoca contraddistinti da una più o meno omogenea origine anagrafica ma soprattutto una comunione di sentimenti ed intenti nei confronti della realtà nazionale, pur mantenendo ciascuno la sua personalità, le sue inclinazioni politiche e una diversa opinione nei confronti del progetto coloniale.

Se la generazione romantica capeggiata da Garrett e Herculano interrogava problematicamente il Portogallo calandolo nella sua storia, con la *Geração de 70* esso viene messo in causa su tutti i piani, nel suo essere storico-culturale. "Mai generazione portoghese si era sentita così infelice per aver scoperto che apparteneva ad un popolo decadente, marginalizzato o auto-marginalizzato dalla Storia"⁹³ scrive Eduardo Lourenço. Questa presa di coscienza della negatività da un punto di vista di una visione complessiva dell'essere portoghese è qualcosa di inedito. Una generazione educata quasi esclusivamente attraverso opere provenienti dall'Europa, con alcuni dei suoi membri che compiono letteralmente un viaggio, non solo immaginario, verso il centro della Civiltà, grazie anche allo sviluppo dei mezzi di trasporto fomentati dal Fontismo, dunque in un momento in cui mai prima di allora il Portogallo si era sentito così vicino all'Europa, è proprio attraverso un'operazione comparatistica che scopre il suo ritardo

⁹³ Eduardo Lourenço, *Il Labirinto della saudade. Portogallo come destino*. Reggio Emilia, Diabasis 2006, p.158.

nei confronti di un presente altrui vissuto come pressante modernità da contrapporre ad una nazione che vive un presente intriso di passato. L'affermazione di Eduardo Lourenço va dunque considerata in profondità, poiché le parole scelte non sono casuali: non propone semplicemente, in senso figurato, l'idea di una Storia che si è evoluta dimenticandosi di un Portogallo condannato ad essere escluso dal progresso e dalla civiltà, ma ricorda anche le scelte coscienti alla base dello stesso progetto nazionale di origine quale volontà di porsi "ai margini" di un'Europa, non tanto o non solo per chiamarsi fuori dai contrasti che vedevano protagonisti i paesi del centro, ma soprattutto in virtù di una preferenza Atlantica, esplicitata attraverso il progetto imperiale fondatore della sua iperidentità.

Storia e colonialismo occupano di fatto uno spazio di riflessione privilegiato all'interno del dibattito della *Geração de 70*, che pur tuttavia si sofferma ad analizzare con particolare insistenza - i romanzi di Eça de Queirós ne sono un brillante esempio - il panorama di decadenza non solo a partire dalla storia ma parimenti nel presente.

Anche questo approccio in fondo non è estraneo al discorso iperidentitario: se questo si fonda, come abbiamo potuto vedere, ancor più che nella storia, nello spazio dell'immaginario, dunque viene continuamente alimentato alla radice dai miti, e, nella sua evoluzione, dalla letteratura, l'intento di questi giovani "estraneirados" è anche quello di proporre un nuovo contatto con il vero essere portoghese, la cui identità, come non manca di far intendere Junqueiro, si era imbarcata in navi di sogno⁹⁴. Il titolo della conferenza che Eça pronuncia nell'ambito delle *Conferências do Casino* del 1871, *A nova literatura. A afirmação do realismo como nova expressão de arte* è molto significativa in questo senso. Essa può essere contestualizzata nell'ambito di una polemica iniziata già nel '65 con la famosa *Questão Coimbrã* in cui all'ormai consunto e sterile romanticismo si contrapponeva una forma di letteratura nuova, viva; allo stesso tempo questo realismo portava evidentemente il marchio dell'influenza della scuola francese come esempio di modernità su cui sintonizzare l'arretrato Portogallo; tuttavia, ci pare interessante evidenziare che questa scelta può essere percepita anche come espressione di una volontà di ritornare ad una aderenza alla realtà in un

⁹⁴ Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.

momento in cui si iniziavano già a rielaborare sogni di onnipotenza imperiale basati su un immaginario mitico (l'utilizzo politico dei precedenti legati alla fabulosa Ofir per attestare il primato storico portoghese nella disputa tra territori ne sono un esempio) che sarebbero incarnati nella storia dell'*Ultimatum*.

La polemica con il romanticismo può dunque essere letta anche a partire dalla dialettica realtà-immaginazione ideale. Per Eça la letteratura romantica non faceva altro che aumentare la fragilità, la "mollezza d'animo" di cui il Portogallo soffriva, inducendo all'inazione, e confinando le vite al campo dell'ideale con effetti nefasti sulla realtà. João Medina in un capitolo che dedica all'ammirazione che Eça prova per Flaubert, osserva: "Tanto a geração de Frédéric como a de Carlos e Eça fracassam por idêntico motivo: por serem românticos numa idade que o não é, por perseguirem um ideal que não está inscrito na prática social concreta, por irem para a vida com um ideal falso e artificial, incapaz de apreender o real de molde a transformá-lo, numa palavra: porque estão alienados".⁹⁵ Riuscire invece a ricollocare il Portogallo in contatto con sé stesso è il proposito dello scrittore, e in fondo di tutta la generazione, affinché gli errori possano essere riconosciuti ed emendati e il paese possa riconquistarsi un posto degno di sé nella schiera dei popoli civilizzati.

"A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 - e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam - eles e elas. É o meu fim nas Cenas Portuguesas. É necessário [...] destruir as falsas interpretações e falsas realizações que lhes dá uma sociedade podre."⁹⁶

"Podre"⁹⁷, malato, sono forse i due aggettivi che maggiormente ricorrono nei ritratti del Portogallo fine secolare promosso dai giovani intellettuali: Oliveira Martins intitola eloquentemente uno dei capitoli del suo *Portugal Contemporâneo* (1881) "O enfermo

⁹⁵ João Medina, *op. cit.*, p.158.

⁹⁶ *Ivi*, p.145.

⁹⁷ "O reino é podre! O rei é podre" Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.91.

do Ocidente”; ma anche i capitoli della sua *História de Portugal* (1879) rendono conto di una crisi che se permea il presente, trova le sue radici nel passato: Livro V – “A Catástrofe (1500-1777); Livro VI - A Decomposição (1580-1777); Livro VII - A anarquia Espontânea (1777-1826)”.

Ripercorrendo rapidamente *As Farpas*, la pubblicazione curata da Eça de Queirós e Ramalho Ortigão che insieme alle *Conferências* aveva l’obiettivo di aprire un dibattito che fosse allo stesso tempo un tribunale in cui portare a giudizio il Portogallo decadente, possiamo individuare alcuni topici ricorrenti della crisi che troveranno eco anche in *Os Gatos* di Fialho de Almeida, come nella poesia di Guerra Junqueiro e i romanzi di Eça.

Il provincialismo e la perifericità del paese e della sua cultura sono il fulcro di un ritratto al vetriolo di un contesto che si percepisce chiaramente bloccato in un impasse sterile, e lontano dalla modernità prorompente dei veri centri di irradiazione della cultura e del pensiero. Quest’aspetto dialoga in modo complesso con un altro che si colloca apparentemente al vertice opposto, ossia la perdita del carattere nazionale e il francesismo, in realtà una conseguenza dell’altro. Per l’importanza che riveste il rapporto con l’Europa nel contesto della nostra analisi dell’identità letteraria nazionale, questi aspetti verranno analizzati nel capitolo seguente.

La denuncia di una cultura fuori dal tempo e disinteressata a produrre un vera riflessione sulla società viene fatta emergere da Eça attraverso una parodia dei testi che hanno al loro centro l’amore romantico; le stesse istituzioni che dovrebbero promuovere questa cultura, come il teatro, sono snaturate:

“O teatro de S. Carlos não constitui um elemento de civilização, mas de decadência. Se alguma coisa debilita o carácter e enfraquece o espírito – é a influência da música italiana, sentimental, amorosa, languorosa, mórbida. [...] O adultério idealizado, o amor como a coisa superior e única da existência”⁹⁸.

⁹⁸ Eça de Queirós, *Uma campanha alegre de “as farpas”: obras póstumas*, Lisboa, Livros do Brasil,[19..], p.229.

Per quanto riguarda poi la cultura tout court, l'educazione, Eça denuncia:

A ignorância pesa sobre o povo como um nevoeiro. O número das escolas só por si é dramático.⁹⁹

L'analfabetismo, soprattutto nelle campagne, si sarebbe confermato uno dei problemi più grossi in Portogallo, protrahendosi fino al XX secolo. Nel 1900 il tasso globale di analfabetismo era ancora dell'80 %. Solo la quinta parte della popolazione sapeva leggere: quella formata dalla classe media dei proprietari e della parte del popolo che viveva in città¹⁰⁰.

La povertà e le condizioni di precarietà del popolo, soprattutto quello delle campagne, erano estremamente preoccupanti:

“A população dos campos, arruinada, vivendo em casebre ignóbeis, sustentando-se de sardinha e de ervas, trabalhando só para o imposto por meio de uma agricultura decadente, leva uma vida de miséria entrecortada de penhoras”¹⁰¹

Del resto non manca di insistere anche Junqueiro su questa povertà, estendendo il quadro cupo alla popolazione urbana, la cui miseria contrasta con il lusso spensierato della corte

A fome e a dor escaveiradas
Ululam roucas nas estradas
Irmãs sinistras de mão dadas...
Misericórdia! Misericórdia!
Na escuridão entre lufadas

⁹⁹ *Ivi*, p.10

¹⁰⁰ Hermano José Saraiva, *op. cit.*, p.290.

¹⁰¹ Eça de Queirós, *op. cit.*, p.10.

Que pavorosas debandadas
De multidões desordenadas...
Misericórdia! Misericórdia!
Turbas gemendo esfarrapadas,
por ventanias e nevoadas,
Filhos ao colo, ao ombro enxadas,
Sem luz sem pão e sem moradas!...
Misericórdia! Misericórdia!
E em salas d' oiro iluminadas,
Há beijos, risos e gargalhadas...¹⁰²

La strofa, presentandosi come un unicum senza cesure, scandita dalle esclamazioni reiterate, crea un effetto di accumulatio che rincara la drammaticità dell'immaginario presentato. La stessa mancanza di cesure fa risaltare, per contrasto, la disparità di condizioni tra ambienti sociali generando un effetto di disagio e spaesamento. Non a caso i ritratti della società portoghese ad opera di questi giovani seguaci di Proudhon non erano fini a sé stessi, essi si facevano portavoce di un tentativo riformista, così come, in alcuni casi, letteralmente rivoluzionario.

Un posto di rilievo in questa fenomenologia della decadenza, ha senz'altro la questione politica.

Abbiamo già avuto modo di esemplificare, attraverso la letteratura, episodi di critica alla figura del sovrano, contro cui un po' tutti si scagliano nella società portoghese della fine secolo in qualità di capro espiatorio della situazione di crisi. Junqueiro mitigando la critica senza mezzi termini di altre voci più estremiste, in *Pátria* pare suggerire come si trattasse in fondo di una figura debole nelle mani dei suoi consiglieri, questi sì spregiudicati e tutti dediti al proprio interesse. L'individualismo e l'egoismo imperanti, sostituiti dell'antico eroismo nell'opinione di Oliveira Martins¹⁰³ che ritrae la storia del Portogallo appunto a partire da singole individualità (filone che seguirà lo

¹⁰² Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.65.

¹⁰³ Oliveira Martins in *Portugal como problema*, intro e org. Pedro Calafate, Lisboa, Fundação luso-americana, 2006, p.170.

stesso Junqueiro), si riflettono nel gioco dei partiti che implica inevitabilmente un degrado della politica:

O orgulho da política nacional é ser doutrinária. Ser doutrinário é ser um tanto ou quanto de todos os partidos; é ter deles por consequência o mínimo; é não ser de partido nenhum –ou ser cada um apenas do partido do seu egoísmo¹⁰⁴

L'inconsistenza della politica ridotta a pura formalità, il desiderio di potere, il prevalere degli interessi personali sulla responsabilità degli incarichi sono trattati anche con insistenza in *A ilustre casa de Ramires* dove Gonçalves, pur di essere eletto deputato, abbandona da un giorno all'altro il partito che appoggiava in favore dell'opposizione, stringe affabilmente amicizia con il suo acerrimo nemico, è improvvisamente disposto a sacrificare l'onore della sorella pur di raggiungere il proprio intento:

-Ora escute! Exclamou o Administrador, largando o braço de Gonçalves para desenrolar mais livremente a sua ideia. Você não tem compromissos sérios com os Regeneradores. Você deixou Coimbra há um ano, tenta agora a via pública, nunca fez acto definitivo de partidário. Lá uma ou outra correspondência para os jornais, histórias!...

-Mas...

-Escute, homem! Você quer entrar na Política? Quer, então, pelos Históricos ou pelos Regeneradores, pouco importa. Ambos são constitucionais, ambos são cristãos...a questão é entrar, é furar. Ora você agora, inesperadamente encontra uma porta aberta. O que o pode embaraçar? As suas inimizades particulares com o Cavaleiro? Tolices! [...] Numa terra pequena, mais dia menos dia, fatalmente se impunha a reconciliação. Então seja agora, quando a reconciliação o leva às

¹⁰⁴ Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre cit.*, p.14.

Câmaras!...E repito. Pelo círculo de Vila Clara sai deputado quem o Cavaleiro mandar!¹⁰⁵

Nello stesso romanzo sono molteplici i riferimenti ad una politica corrotta che ha perso il suo significato: la caccia alla popolarità nella campagna per ottenere voti, la demagogia, la falsità.

Quanto al Parlamento, Eça attraverso Fradique parla della “verborreia parlamentar”¹⁰⁶ quale peggior difetto, che Ramalho analizzò nelle cronache riunite nel quarto tomo delle *Farpas* mettendo non solo in risalto “a vacuidade conceptual e a inflação retórica”, come l’insignificanza e il ridicolo di alcune disposizioni e leggi¹⁰⁷. La politica intesa come pura forma poi è con pungente ironia messa alla berlina ancora una volta da Eça nel parlare delle riforme sostenute dai vari ministri:

As reformas em Portugal são um adorno externo de ministério –como o correio, e os bordados da gola!

Todo o ministério que entra –deita reforma e cupé.

[...]

A reforma è uma formalidade que tem a preencher perante o País todo o ministro -menos essencial que o cupé de aluguer, mais necessária que a farda de empréstimo!

Pedimos portanto, urgentemente, que o ministério seja dispensado dessa formalidade!¹⁰⁸

Esistono altre caratteristiche, che meno specificamente legate al contesto politico-culturale, rivestono tuttavia forse una ancora maggiore importanza nel tracciare un quadro della decadenza, si tratta di quelle legate ad un modo generalizzato di essere

¹⁰⁵ Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, cit, p.133.

¹⁰⁶ Eça de Queirós, *A correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002. (1ª ed. 1900),

¹⁰⁷ In Machado Pires, *op. cit.*, p.210.

¹⁰⁸ Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, cit, pp.284, 285.

ed agire. A questo proposito non può non balzare agli occhi l'insistenza con cui Junqueiro ripropone l'idea di una "falta de alma" e l'importanza che a questa viene attribuita:

"acordei sem alma...Quem me encontra a alma..."¹⁰⁹

E poi, nelle *Anotações*:

-Tudo era possível, tudo era simples, desde que nos dessem uma fé, uma crença, uma vida luminosa – uma alma!

Alma, eis o que nos falta! Porque uma nação não é uma tenda nem um orçamento uma bíblia.

[...]

Falir um banco, que desastre! Falir uma alma...-Mas que demónio è isso de falir uma alma?¹¹⁰

Ora, questa questione dell'anima si rivela fondamentale e non semplice figura poetica, a partire dal fatto che è richiamata anche in altri autori, per esempio da Eça nei suoi romanzi, il quale ci aiuta a capire meglio cosa si intenda per "alma". In *A ilustre casa de Ramires*, un buon sinonimo di alma può essere considerato il termine "valor", quello degli antenati illustri di Gonçalo che per controparte soffre continuamente di una sorta di codardia, inazione, nel mezzo di un'esistenza insignificante riscattata solo nel finale quando prende coraggio per affrontare il "Valentão de Nacejas". Per opposizione al protagonista, gli avi vengono presentati come "varões famosos pelo Querer"¹¹¹, portatori non solo di volontà ma anche di azione. Niente di più estraneo a questo in fondo goffo rappresentante della fine secolo:

¹⁰⁹ Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.73.

¹¹⁰ *Ivi*, p.140.

¹¹¹ Eça de Queirós, *A ilustre casa... cit.*, p.267

“Oh, Avós, de que me servem as vossas armas –se me falta a vossa alma?...”¹¹²

La “fraqueza da alma” è ciò che più caratterizza Gonçalo ed è ciò che invece in pubblico egli cerca sempre di dissimulare presentando continuamente una seconda versione della descrizione dei fatti in cui si svela la sua indole codarda. Parallelamente la mancanza di azione, intesa come apatia si nota nel fatto che nonostante le continue sollecitazioni, egli non si decide mai a scrivere il romanzo storico sulla sua famiglia. Per questo viene dato molto risalto alla questione dell’eroismo nella narrazione del “romance” familiare. Se seguiamo il suggerimento interpretativo di Maria Teresa Pinto Coelho, forse è proprio per questa sua debolezza che al momento di riscrivere la storia di Tructesindo trasforma il suo antenato in una figura impietosa: attraverso la letteratura vorrebbe correggere il difetto che vede in sé. Per questo, ancora, la simbologia ricorrente della spada acquista un rilievo significativo.

La mancanza di energia risolutiva, di spirito, può essere intesa come una delle costanti della rappresentazione del tempo della crisi, come evidente segno di una decadenza nei confronti del passato. Se prestiamo attenzione ai termini che maggiormente compaiono nella descrizione critica del Portogallo dell’epoca, troveremo quello di “sonâmbulo”, “parado” associato a descrizioni di immobilità. Eça vede in questa incapacità di tradurre gli ideali in azione, che va dalla mancanza di eroismo alla più sterile apatia, uno dei peggiori difetti del tempo. Se ricordiamo la descrizione di Carlos in *Os Maias*, ritroveremo il topico.

Molteplici sono gli aspetti presi in considerazione in questa visita a quel paziente malato che è il Portogallo, niente sfugge all’occhio clinico –e a volte cinico- di questi e di altri giovani intellettuali seriamente preoccupati per lo stato del paese. Ci siamo limitati a segnalarne alcuni che ci parevano maggiormente importanti per questa analisi. E per poter mettere in evidenza quanto lo stato di decadenza presente derivasse, secondo un’attenta analisi, da determinate situazioni emblematiche del passato storico.

¹¹² *Ivi*, p.269

Antero de Quental, la personalità intorno a cui ruotava tutto il convivio del *Cenáculo*, non si era limitato a descrivere letterariamente i tratti della decadenza del paese ma aveva stabilito una vera e propria teorizzazione sul tempo della crisi, presentando nella sua fondamentale conferenza¹¹³, quali, a suo parere, le cause della decadenza. Questo testo, fondamentale per comprendere la complessità della modernità portoghese, identificava in tre punti fondamentali, la cui origine risaliva al XVI secolo, i motivi del “ritardo” nei confronti dell’Europa. In questo contesto di studio risulta importante reconsiderarli perché forniscono la chiave di lettura del grigiore politico-culturale appena illustrato.

Le cause della decandezza, come è noto, sono di tipo morale, politico, economico: si tratta del cattolicesimo nell’interpretazione data dal Concilio di Trento, l’assolutismo, le conquiste.¹¹⁴ Per quanto riguarda la religione, Antero pare non criticarla di per sé, (Oliveira Martins dal canto suo vedeva nel misticismo cristiano¹¹⁵ una delle caratteristiche dell’anima nazionale) ma nella forma in cui è fissata (-viene imposta) nella sua versione intollerante e immobile: “O cristianismo é sobretudo um sentimento: o cattolicismo é sobretudo uma instituição. Um vive da fé e da inspiração: o outro do dogma e da disciplina.”¹¹⁶ Questa citazione ci pare interessante perché oltre a mettere in risalto una delle cause della mancanza di vitalità di pensiero, che poi, porterà all’estrema chiusura intellettuale della società portoghese e sancirà l’impossibilità di seguire il progresso scientifico, tecnico, culturale di altre nazioni, porta in primo piano l’aspetto del formalismo che emerge come l’estrema preoccupazione dell’autore anche nell’analisi politica, ed è riscontrabile come una costante anche nei testi critici anteriormente riportati. Del resto il legame tra religione e politica è più volte accennato nel testo: “para sujeitar na terra o homem, era necessário fazê-lo condenar primeiro no céu”¹¹⁷.

¹¹³ Antero de Quental, *Causas da Decadencia dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro, 1979.

¹¹⁴ Antero de Quental, *op. cit.*, p.30.

¹¹⁵ Oliveira Martins, in Pedro Calafate, *op. cit.*, p.162

¹¹⁶ Antero de Quental, *op. cit.*, p.32.

¹¹⁷ *Ivi*, p.38.

L'istituzione dei dogmi, espressione di una religione imposta, limitava l'azione della volontà individuale, "a vontade individual é uma sugestão diabólica", la figura del "director spiritual" avrebbe d'ora in avanti rappresentato quell'intermediario che guidava le volontà popolare e delle istituzioni. Da quest'abitudine di uccidere la libertà sul nascere reprimendo i comportamenti e i pensieri all'interno di stretti modelli, sarebbe scaturita la "atrofia moral" che avrebbe condotto alla sterilità e acriticità di pensiero deprecata, come nei testi sopra riportati, dagli intellettuali illuminati della fine secolo. Particolare rilievo e veemenza è data alla discussione della fede cattolica perché a parere di Antero si tratta dell'aspetto che, permeando alla radice l'essere portoghese, lo avrebbe trasformato radicalmente fino a portarlo alle condizioni di decadenza del presente: "Tal è uma das causas, senão a principal, da decadência dos povos peninsulares. Das influências deletérias nenhuma foi tão universal, nenhuma lançou tão fundas raízes. Feriu o homem no que há de mais íntimo, nos pontos mais essenciais da vida moral, no crer, no sentir – no *ser*: envenenou a vida nas suas fontes mais secretas."¹¹⁸

In fondo quello che fu un assolutismo in campo religioso si fuse con l'ideale politico, in un altro tipo di assolutismo. In questo tipo di regime, la mancanza di poteri in grado di bilanciare l'autorità centrale, portarono inevitabilmente ad un degrado morale, nonché ad un'ulteriore atrofia della volontà individuale. Questo spiega perché la mancanza di "alma", nei termini precedentemente descritti, fosse al centro dell'apatia nazionale e dunque centro delle preoccupazioni degli autori. Inoltre, il carattere aristocratico della monarchia non avrebbe certo favorito lo sviluppo di una classe borghese in condizione di attivare l'economia del paese.

Infine, Antero condanna senza riserva l'epopea nazionale delle conquiste. Queste avrebbero impedito l'impiantarsi di uno spirito di produzione propria: "Havia então uma única industria nacional...a Índia! Vai-se à Índia buscar um nome e uma fortuna, e volta-se para gozar, dissipar estèrilmente."¹¹⁹ Gli agricoltori abbandonarono le campagne per farsi avventurieri con il risultato che i prezzi dei cereali crebbero

¹¹⁸ *Ivi*, p. 49.

¹¹⁹ Antero de Quental, *op. cit.*, p.59.

notevolmente. In generale si iniziò a ricorrere in modo sistematico alle importazioni. Dunque, la gente comune viene condannata a morire di fame mentre la corte vive nel lusso e nell’ozio, un ritratto ancora molto valido per la fine dell’Ottocento stando a quanto riportato nelle parole di Junqueiro in *A Pátria*.

Lo stesso sistema di sfruttamento delle colonie, la schiavitù, portò alla stagnazione dell’economia delle stesse poiché non fomentava nessun libero spirito di sviluppo. Qui Antero ripercorre un topos molto dibattuto nel contesto della questione coloniale in via di affermazione: “A conquista da Índia pelos Ingleses é justa, porque é civilizadora. A conquista da Índia pelos Portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta, porque não civilizou”.¹²⁰ Se pensiamo che questa era una delle critiche avanzata spesso nei confronti dei portoghesi per screditare il loro preteso diritto alla colonizzazione nel dibattito intorno all’*Ultimatum*, si può immaginare che le parole del giovane filosofo indirizzate contro lo stesso Portogallo suonassero come una vera e propria bestemmia.¹²¹

Questo excursus per le *Causas da Decadência* di Antero ci permette di spiegare tutti i *topoi* ritratti nelle pagine degli scrittori più moderni dell’epoca come una derivazione inevitabile del passato, un passato che in Portogallo pareva non voler abbandonare il presente. Così, ripercorrendo gli estratti narrativi riportati anteriormente, si può capire che la mancanza di originalità e di riflessione della letteratura e cultura nazionale sono da ricondurre all’inerzia e acriticità imposta dall’integralismo religioso; la corruzione morale dei rappresentanti politici, l’estremo formalismo segno di una politica priva di contenuto hanno le loro radici nell’assolutismo e ancora una volta in un modo di essere fomentato dalla religiosità d’apparenza; l’apatia, la mancanza di iniziativa paiono poi come la summa della combinazione di tutte le cause il cui risultato si esplica

¹²⁰ *Ivi*, p.63.

¹²¹ Non solo quest’aspetto del resto, ma tutta la visione del passato nazionale, evocato e condannato senza appello si scontravano con una storiografia dal tradizionale tono agiografico, almeno fino a Herculano. Sulla base di questa percezione Lourenço è il primo a mettere in evidenza la “espécie de sacrilégio cultural sem precedentes”, il “parricídio” che costituiva quest’analisi nei confronti della mitologia di una *storia santa*. Eduardo Lourenço, *Portugal como destino*. Dramaturgia cultural portuguesa. In Eduardo Lourenço, *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p.39.

in campo politico, intellettuale, sociale e persino economico: molti sono gli autori che accusano il paese di essere sempre vissuto sulle spalle delle colonie senza aver fomentato uno sviluppo proprio. E se questo era in buona parte vero si può capire anche perché la crisi del progetto imperiale avrebbe costituito un duro colpo. Si chiedeva Oliveira Martins nell'Introduzione alla terza edizione di *Portugal Contemporâneo*: "Salvar-nos-á, no século XIX, Angola, como nos salvou o Brasil no século XVII?"¹²²

L'immobilità, l'apatia della nazione indussero Eça a pensare che solamente una qualche catastrofe avrebbe potuto scuotere il paese che forse, allora, in uno sforzo supremo per sopravvivere, avrebbe ritrovato la sua vitalità. Eça fantasticava a questo proposito su un'invasione spagnola nel testo *A Catástrofe*. Ma la catastrofe si sarebbe presentata in altri termini, si chiamava *Ultimatum*. Per questa stessa ragione, all'indomani del tragico evento, i giovani intellettuali più positivi vedevano nel fermento che questo aveva suscitato, quel risveglio nazionale tanto necessario e propizio ad una rigenerazione interna del paese, un'occasione per riattivare le energie sopite in un progetto di riscatto.

Agora mesmo que acordamos d'esta modorra em que temos passado a segunda metade d'este século, não foi d'uma crise interna mas d'um insulto externo que veio a dor abençoada que nos descerrou os olhos! Vae regenerar-se o moribundo que jazia na enxerga, roido de gangrena?¹²³

Queste le parole di Luís de Magalhães a cui faceva eco Eça, che pur tuttavia non mancò di mostrarsi poi perplesso di fronte all'ondata di patriottismo suscitata dall'affronto inglese:

Nunca, creio eu, houve antes deste, um momento em que Portugal moderno estivesse tão acordado e atento. [...]O país parece-me agora,

¹²² Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo cit.*, 1981, Vol I, p.

¹²³ In Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p.93.

neste instante, um espírito que acorda estremunhado e que olha em redor,
procurando um caminho¹²⁴

Al di là della questione coloniale e dei sentimenti forti scatenati dall'*Ultimatum* che mettono in risalto ancora di più, in positivo o negativo, un'agonia già presente da molto, le considerazioni proposte da Antero sulla Decadenza, sono utili per avere un quadro della percezione dell'identità nazionale dell'epoca: egli ritrae un corpo patrio che complessivamente, si definisce in termini negativi, per assenza:

Tais temos sido nos últimos três séculos: sem vida, sem liberdade, sem riqueza, sem ciência, sem invenção, sem costumes. Erguemo-nos hoje a custo, espanhóis e portugueses, desse túmulo onde os nossos grandes erros nos tiveram sepultados¹²⁵

È evidente che l'assenza si definisce sempre in rapporto a una presenza, e questa presenza, questa ricchezza e complessità culturale e globale di paragone sono riconducibili paradossalmente ancora al passato da cui sarebbero scaturite le stesse cause della decadenza presente. Questo soprattutto nel pensiero di Oliveira Martins per il quale il germe della decadenza sta nelle stesse idee e gli stessi principi che una volta fecero grandi la nazione. Oliveira Martins, a differenza di Antero, vede la decadenza come un processo naturale e inevitabile secondo una visione organicista della nazione. In *História da Civilização Ibérica* pare rifarsi al compagno rivoluzionario nell'individuare le cause della disorganizzazione della società peninsulare nell'individualismo, il gesuitismo, le conquiste aggiungendo che si tratta di "formas corrompidas de um grande pensamento já anacrónico; e assim o verdadeiro princípio de corrupção está no próprio facto da sua grandeza anterior."¹²⁶

¹²⁴ Eça de Queirós, *ivi*, *A ilustre o as farpas*??p.95.

¹²⁵ Antero de Quental, *op.c it.*, p.29.

¹²⁶ Oliveira Martins, *História da Civilização Ibérica*, in Pedro Calafate, *op. cit*, Volume III, p.172.

Nel frammento del testo di Antero sopra riportato viene esposto un concetto chiave per comprendere la *Geração de 70*: Antero parla di errori ed è proprio in favore di una riflessione su una rigenerazione interna piuttosto che tramite fattori esterni che essenzialmente i membri della generazione si pronunciano all'epoca del dibattito sulle colonie.

Siamo negli anni 70 e l'ora dell'*Ultimatum* era ancora lontana, eppure già a quel tempo la patria veniva definita come Oliveira Martins avrebbe sottolineato, un cadavere vivente ("erguemo-nos hoje desse túmulo".)

Secondo lo storico il Portogallo, morto in Alcácer Quibir, ormai non era che il cadavere di ciò che fu, la Restauração che sarebbe seguita di fatto rappresentava la semplice galvanizzazione di un organismo già morto¹²⁷; morto o malato, ecco il Portogallo della fine secolo: già in *História da Civilização Ibérica* il paese era stato presentato come un "corpo social doente de uma enfermidade de três séculos"¹²⁸.

In contrapposizione ai tempi mediocri del presente, il XVI secolo fu invece il secolo d'oro per lo storico, quello in cui l'Europa china il capo di fronte alla potenza ispanica e portoghese. Il cattolicesimo che era alla base delle pulsioni che muovevano il paese fu il fattore dinamizzante che li guidò nell'espulsione dei mori e poi li indusse a spingersi oltre, fino all'Africa, "Extraordinárias como foram as suas façanhas, excederam o limite que a natureza impõe à temeridade dos homens. A lenda dos titãs realizou-se mais uma vez; e ao rápido esplendor heróico do século XVI sucedeu a acção surda das reacções da fatalidade."¹²⁹

Guerra Junqueiro che in *Pátria* mette in lirica la storia così come concepita da Oliveira Martins, concorda con il fatto che fu l'espansionismo la principale ragione della decadenza del paese poiché lo indusse ad abbandonare i suoi veri interessi locali¹³⁰. Non furono le scoperte di per sé ma le loro implicazioni: la conquista d'Oriente portò il

¹²⁷ "O Portugal restaurado era apenas a restauração de uma forma e não a revificação de um corpo. Contundido, miserável, roto, faminto, Portugal fora tombando, de baldão em baldão, até o fundo de um abismo de loucura." Oliveira Martins, *História de Portugal cit.*, p. 552.

¹²⁸ Oliveira Martins, *História da civilização cit.*, p.183

¹²⁹ *Ivi*, p.166.

¹³⁰ António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1980. p. 82.

lusso, la corruzione, la degenerazione morale, quello che Afonso de Albuquerque chiamava “Os fumos da Índia”. Junqueiro riformula:

Vibra eterno o clangor dessas passadas glórias...
Mas a glória entontece e mata...Deslumbrado
Trocou por armas d’oiro as armas de soldado¹³¹
[...]
Com o ferro vencera o oiro, em desagravo
O oiro, que é mau, venceu a ele, tornando-o escravo.
Ingrato abandonara o teto paternal
[...]
Deixou morrer o armento; e campos e vinhedos
Cobriram-se de tojo, ortigas e silvedos¹³²

Il poeta continua a narrare le vicende portoghesi, lo stesso spirito che lo guidò nelle conquiste lo fece cadere nelle braccia della morte, il quale però non lo volle; tornato in patria, fu la gente della propria stirpe ad avvelenarlo¹³³. Con questa ultima frase il poeta ci fa intuire ciò che in fondo viene poi esplicitato con la processione degli antichi sovrani: fu la dinastia dei Bragança a decretare la decadenza del paese. Il concetto di *degenerescência*¹³⁴ analizzato da Machado Pires legandolo all’immagine della follia si esplica qui letteralmente nell’idea di degenerazione di una illustre stirpe, per cui il Portogallo presente non può che essere il frutto marcio dell’albero da cui discende. Del resto molti ritratti dei sovrani fanno risaltare l’idea di follia, e lo stesso Portogallo decadente viene rappresentato da Junqueiro sotto le spoglie del “Doido”. La sua pazzia, che non a caso dura tre secoli, è però dovuta al dolore che il contrasto con il passato gli provoca nel momento in cui non è più in grado di riconoscersi

¹³¹ Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.47.

¹³² Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.48.

¹³³ *Ivi*, p.49.

¹³⁴ Machado Pires, *op. cit.* p. 91.

nell'immagine dell'identità centrale e dominante che era diventata il suo simbolo nel mondo.

Qui entra in gioco, e ci pare che il poeta tocchi attraverso le sue metafore liriche il nocciolo della questione, l'interpretazione della crisi dell'identità che attraversa se vogliamo, tutto il XIX secolo e che viene riproposta letterariamente, in vari autori e momenti, sotto l'amletica interrogazione tra l'essere e il non essere¹³⁵. L'insistente metafora della morte in Oliveira Martins ne è un esempio, ma anche i vari fantasmi che paiono perturbare le opere del XIX secolo, si presentano come indizi di un'interpretazione dell'identità che, attraverso una serie di immagini in negativo, si va ridefinendo sotto i segni di un'assenza. Il Portogallo della fine secolo si vive come un fantasma di sé stesso, della grandezza che fu, dell'identità che lo contraddistinse.

I due poli messi a confronto sono dunque il passato e il presente, il passato storico presentato sotto i segni di un paradiso terrestre identificato con l'ambiente originario, o la grandiosità dell'epoca di apogeo dell'espansione, che seppur condannata a più riprese come causa scatenante della posteriore crisi, strappa all'autore alcuni dei momenti più ispirati e intensi del poema *Pátria*. Questi momenti contrastano evidentemente con quello spirito di corruzione dimessa ("Fruímos a mais complacente harmonia política de que reza a história da imbecilidade social"¹³⁶) che ho potuto illustrare attraverso i brani dei romanzi e delle pubblicazioni sopra riportate.

La percezione di uno scarto tra il passato e il presente è ciò che la poesia e la letteratura non mancano di mettere in evidenza: lo si può notare nella dinamica su cui si gioca la costruzione del romanzo *A ilustre casa de Ramires* di Eça- "já porém com a Nação degenera a nobre raça"¹³⁷. Da notare che Eça segue il filone di interpretazione di Oliveira Martins, per cui dopo Alcácer Quibir inizia la parabola discendente della

¹³⁵ Il titolo dell'articolo con cui Machado Pires propone una discussione sulla decadenza, rende conto della crisi d'identità a cui questa viene legata: "A decadência, ou interrogação de um Portugal hamletiano." António Machado Pires in Prelo n°15 *Decadência/pessimismo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Abril-Junho 1987, p.12.

¹³⁶ Eça de Queirós, in João Medina, *op.cit.*, p.68

¹³⁷ Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires cit*, p.8.

storia degli antenati di Gonçalo che delinea contemporaneamente la storia dello stesso Portogallo. Del resto nelle parole di João Gouveia la metafora di identificazione tra il protagonista e il suo paese è esplicitata¹³⁸. E la scrittura del romanzo storico da parte dello stesso Gonçalo Mendes Ramires non fa che mettere ancor più in risalto lo scollo tra il valore passato e l'insignificanza del presente. Il contrasto tra il presente e il passato è raffigurato anche attraverso oggetti e edifici che assurgono a simboli: la torre anticamente emblema della grandezza della casata Ramires, nel presente della storia è dimessa e ricoperta di arbusti; la spada poi celebrata nella narrazione nel *romance histórico* è nella realtà un oggetto arrugginito.¹³⁹

Ma questa percezione non si limita a Eça: nello stesso Junqueiro, è opportuno prestare attenzione alle definizioni con cui viene rappresentato il Doido, altra tragica e complessa trasfigurazione del Portogallo, basata tutta su un'antitesi:

Quem reconhece o cavaleiro antigo
Neste mendigo
Roto e Doido...Quem há de adivinhar?¹⁴⁰

Nella didascalia egli era già stato descritto come un "Gigante Roto, Cadavérico, longa barba esquelada"¹⁴¹, esplicitando il tema di una grandezza antica, all'oggi morta, assente.

Questa figurazione suggerisce un parallelo con uno dei celebri disegni caricaturali dell'epoca realizzati da Bordalo Pinheiro¹⁴² in cui troviamo rappresentato lo scherno a cui viene sottoposto il Portogallo, letteralmente qui, Portogallo della decadenza. Siamo all'indomani della dichiarazione dell'*Ultimatum*, e così come per *Pátria*, pubblicata nel

¹³⁸ *Ivi*, p.350. "...Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra? -Quem?... -Portugal.

¹³⁹ *ivi* p. 213, 222.

¹⁴⁰ Guerra Junqueiro, *Pátria cit*, p.32.

¹⁴¹ *Ivi*, p.29.

¹⁴² "O Ultimatum" / "Modus Vivendi", *Pontos nos ii*, 20 novembre 1890. In Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*p.20.

1896, capiamo quanto la questione delle colonie rappresenti una ferita aperta e bruciante da ricondurre certo ad un contingente dramma storico, ma anche ad un'avventura perpetuata nei secoli, fondatrice di un'identità. Da un lato sono disegnati disegnati Lord Salisbury e John Bull a simboleggiare l'Inghilterra che "spara" l'*Ultimatum* sul Portogallo. Questi è incarnato nella figura del sovrano che però rimane in secondo piano, mentre il colpo investe prima di tutto la figura di un vecchio decrepito dalla lunga barba che poggia i piedi sulla Torre di Belém. L'avventura ultramarina di cui la torre è simbolo e teoricamente garante dell'immagine di un passato glorioso su cui fondare l'identità presente in modo funzionale a difendere il progetto dell'espansione in Africa (attraverso una retorica di precedenza e continuità della tradizione imperiale), viene in un solo colpo d'occhio ridicolizzata. La torre diventa il simbolo di un Portogallo in miniatura, il passato eroico è valido solo in quanto "essere passato" che spiega l'immagine decrepita e fragile del paese sotto le spoglie del vecchio dalla lunga barba, che mal si regge sulle stampelle sotto la forza dell'*Ultimatum*, mentre il re gli volta le spalle. In questo caso non si può neppure parlare di un "gigante roto" visto che le dimensioni dell'Inghilterra lo sovrastano riducendolo a un nano, se mai, piuttosto, questa figurazione richiama alla mente quella del Velho do Restelo camoniano che aveva preannunciato i rischi insiti nell'avventura d'oltre mare intesa come fonte di disgrazia. Questo disegno raduna in sé i luoghi comuni che fondavano l'identità passata ribaltandoli nella piccolezza presente, e mostrando quanto l'identità del momento fosse letta a partire dai valori di quel passato che nell'oggi lo condannavano alla decadenza.

Nietzsche parla del rapporto tra passato (inteso come storia) e presente, in termini che molto bene si applicano a questo disegno e in genere al Portogallo della fine secolo, per quanto l'obiettivo critico del filosofo vada poi in altre direzioni. Nella *Seconda Considerazione Inattuale*, inattuale perché espressa apparentemente contro il tempo, soprattutto il tempo a lui contemporaneo, quello della modernità che nel suo vortice di trasformazione costituisce per eccellenza il tempo della storicizzazione, egli riflette problematicamente sull'"utilità e il danno della storia per la vita". Scagliandosi contro l'eccesso di storicizzazione e gli effetti nefasti che questo può avere sull'esistenza, il filosofo riflette sul peso che il passato può esercitare sul presente: al contrario

dell'animale che vive in modo non storico, sul bilico dell'istante, "l'uomo invece resiste sotto il grande e sempre più grande carico del passato: questo lo schiaccia a terra e lo piega da parte"¹⁴³. Solo dalla forza del presente è possibile interpretare in modo utile il passato, e non è questa la condizione del Portogallo della fine secolo dove è piuttosto il presente a sintonizzarsi costantemente sul passato in cerca di una risposta alla fragilità della propria identità, ma se, come in questo caso, è il passato a prevalere sul presente, questo non avrà altra figurazione se non quella di decadenza del suddetto passato. E' così che i fantasmi di *Pátria*, come il Doido, si presentano come ombre¹⁴⁴ di quel passato, il loro riflesso dimesso e negativo (la stessa cosa accade con l'immagine delle navi, simbolo dell'epopea, della gloriosa impresa, qui navi fantasma¹⁴⁵).

Ecco dunque come anche tutto quell'immaginario di decadenza del Portogallo può essere riletto a partire dal prevalere ossessivo delle immagini di un tempo, come fondatrici di un essere come "essere che non è più", dunque assenza: "l'esistenza è solo un ininterrotto essere stato, una cosa che vive del negare e del consumare se stessa, del contraddire se stessa"¹⁴⁶.

A partire da queste considerazioni possiamo leggere la crisi della fine secolo secondo il concetto di perdita, del resto questo è il ritratto che ci viene presentato anche da Junqueiro, cosa che spiegherà l'estremo sentimento di malinconia di alcuna poesia contemporanea come quella di António Nobre:

Tive castelos, fortalezas pelo mundo...
Não tenho casa, não tenho pão!...
Tive navios...milhões de frotas...Mar profundo,
Onde é que estão?... onde é que estão?!...
Tive uma espada...Ah, como um raio, ardia
Na minha mão!..

¹⁴³ Friederich Nietzsche, *Considerazioni Inattuali*, Torino, Einaudi Editore, 1981, p.84.

¹⁴⁴ Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.117.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.70.

¹⁴⁶ Friederich Nietzsche, *ibidem*.

Quem ma levou? Quem ma trocou quando eu dormia,
Por um bordão?!..
E tive um nome...um nome grande...e clamo e clamo,
Que expiação!
A perguntar, a perguntar como me chamo!..
Como me chamo? Como me chamo?
Aí, não me lembro!... Perdi o nome na escuridão!..¹⁴⁷

Questo frammento lirico è particolarmente denso ed evocativo perché mostra il lavoro di intertestualità che stabiliscono le opere della crisi tra di loro: il “bordão” presente anche nel disegno di Bordalo Pinheiro, ma anche la spada che brilla simbolica nella narrativa de *A ilustre casa de Ramires*; il sonno che si lega all’orizzonte semantico dell’apatia, ma anche di una vita sonnambula presentata in molti altri testi, così come la conferma di alcuni topici che emergono anche dell’analisi sociale del panorama decadente: la povertà, la fame, il richiamo all’emigrazione nella mancanza di abitazione.

Ma soprattutto l’analisi del testo rende possibile distinguere la complessità della dimensione della percezione della crisi: se da un lato è evidente che il concetto di assenza sta nell’aver perso qualcosa che ora non si possiede più (tive-não tenho), e che l’immaginario dell’avventura marittima è esplicitamente richiamato come il più immediato, parimenti risulta anche chiaro che la perdita non riguarda semplicemente l’idea dei possedimenti, quindi non ha una dimensione limitata e contestuale. La perdita riguarda l’identità nel suo complesso, così come l’analisi della decadenza sostenuta dalla *Geração* presenta una crisi non solo politica, economica ma della nazione nella sua globalità¹⁴⁸.

Ciò che con maggiore insistenza viene sottolineato è la perdita del nome, nel senso di ciò che corrisponde alla peculiarità distintiva e caratterizzante dell’individuo-nazione

¹⁴⁷ Guerra Junqueir, *op. cit.*, p.29.

¹⁴⁸ Anche Junqueiro esprime questa percezione globale: “A crise não era simplesmente económica, política ou financeira. Muito mais, nacional. Não havia apenas em jogo o trono do rei ou a fortuna da nação. Perigava a existência, a autonomia da Pátria.” Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.134.

(in altri punti non a caso si parla di perdita dell'anima), ma rievoca anche l'idea di grandezza che a questo punto viene per translatio a coincidere con questo nome, questa identità (non a caso poi Nunalvares anagrammerà significativamente il termine alma in lama¹⁴⁹, chiosando la negazione di questa grandezza).

E l'identità non può che essere ancora associata a quell'idea di iperidentità fondante, come già spiegato, dell'essere portoghese. È possibile supportare quest'ipotesi per cui la perdita si estende a inglobare tutta l'identità in termini di vocazione imperiale, affiancando la poesia di Junqueiro ad altri brevi estratti da altri testi, alcuni già considerati: sempre Junqueiro in *À Inglaterra* interpreta l'azione dell'Inghilterra non come il furto di terre che non le spettavano, ma il furto di un destino, dell'essere stesso di un popolo, della sua definizione Storica:

Pela estrada da História, ó milhafre daninho,
Vai um povo seguindo o seu norte polar,
E tu és o ladrão que lhe sais ao caminho,
Com a manha do lobo e a coragem do vinho,
A roubar-lhe os anéis para não o deixar passar!-

.....

Qual se fora de noite e em matagal bem denso,
estrangula-se a um povo o seu porvir
Rouba-se a uma nação como se rouba um lenço,
E vê a luz do Sol este atentado imenso,
E fica o monstro impune a rir!¹⁵⁰

Inoltre riportando la questione ad una percezione globale dell'essere nazionale, possiamo capire come ciò che ha maggiore risonanza non è la perdita materiale ma il significato che questa assume incarnando una vera e propria perdita di immagine, è l'orgoglio che viene ferito perché è l'identità stessa, in quanto immaginazione di

¹⁴⁹ ivi, p.

¹⁵⁰ Guerra Junqueiro, in Maria Teresa Pinto Coelho, cit.,p.129.

Centro, ad essere messa in crisi. Ecco in altre parole come è semantizzato l'intervento dell'Inghilterra:

Vai metralhar-nos, que nos lança?

Merda às mão cheias¹⁵¹.

L'*Ultimatum*, in questo senso, rifletteva la crisi complessiva, a livello simbolico dell'essere della nazione mettendo a nudo una fragilità intima, profonda, che investe un'immagine globale, "sacra".

Quell'immagine che si sente come autentica e di cui i *Lusiadi* vengono presi come prova incontestabile. Non a caso in Junqueiro ci viene presentato il libro di Camões come "a epopeia d'outrora, a bíblia do passado"¹⁵² dal cui immaginario non si può prescindere ("não o larga da mão, anda-lhe tão afeito/ que até dorme com ela escondida no peito"¹⁵³). Messi di fronte all'estremo dolore, al sacrificio, alla metaforica crocefissione del Portogallo-Doido possiamo dunque comprendere la tragicità di un immaginario da ricondurre sempre al campo del sacro, nel cui ambito, sotto le spoglie di un Cristo sofferente, la nazione viene sbeffeggiata: sul capo "escrita a sangue, esta ironia: Portugal Rei do Oriente"¹⁵⁴.

Non è un caso dunque, che in questo contesto, la lettura dei segni di una vera e propria Apocalisse nell'immaginario della decadenza acquistino un nuovo e più pregnante significato: Maria Teresa Pinto Coelho individua parecchi simboli dei testi sacri nella sua analisi della poesia dell'*Ultimatum*, dal mostro diabolico alla Babilonia infernale dominata dalle forze del male, all'archetipo della carne e putrefazione, allo schema della "caduta". L'idea di Apocalisse diventa estremamente pregnante se si pensa che per il sedimentarsi di strati storici e culturali, l'essere portoghese non poteva che venire letto se non come iperidentitario. L'*Ultimatum* metteva in luce che

¹⁵¹ Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, digitale oppure in Maria Teresa Pinto Coelho, p.145.

¹⁵² Guerra Junqueiro, *Pátria cit.*, p.50.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, p.123.

le pretese di ricalcare quell'immaginario mostravano l'impraticabilità di continuare a corrispondersi e a riconoscersi in tale emblema. Il Portogallo, come dopo Alcácer Quibir, "dura geográficamente mas não existe"¹⁵⁵, se non come assenza di sé stesso. Per questo nella desolazione del paesaggio finale ritratto nella poesia di Junqueiro troviamo per l'ennesima volta la suggestione di un Portugal Ninguém¹⁵⁶.

La fine secolo si tingeva dei toni cupi dell'idea di Fine del Tempo, nell'immaginario di un Portogallo che si sentiva epigone di sé stesso, i titoli delle opere prodotte sono elucidativi in questo senso: *Finis Patriae* (1891) di Junqueiro ma anche la collettanea di poesie di Gomes Leal intitolata *Fim de um mundo* (1900).

Tuttavia, l'immagine iperidentitaria era talmente inscindibile dall'immaginario della nazione che essa non si sarebbe potuta pensare se non in questi termini¹⁵⁷. All'idea di Apocalisse sarebbe seguita quella di Rigenerazione, così come la messa in Croce del Cristo-Portogallo non poteva che essere la premessa per la sua Resurrezione. Se in fondo esisteva un passato eroico, non c'era altro da fare se non riprendere il filo, resuscitare quel passato: la fine del tempo si trasformava in un Tempo della Fine, portatrice di un'inalienabile promessa messianica¹⁵⁸.

Così l'inno nazionale portoghese avrebbe ripescato l'antico immaginario di eroi del mare affinché quel valore fosse reinnalzato¹⁵⁹, il Nun'Alvares di Junqueiro già di per sé si presentava come lo spirito nobile di un tempo che fu, l'anima autentica del paese che rincontra il corpo martoriato e senza vita. Lo stesso intento di riallacciare il filo conduttore di un vero e proprio "destino" si ripropone in *A ilustre Casa de Ramires*,

¹⁵⁵ *Ivi*, p.147.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.124.

¹⁵⁷ È per questa ragione che anche Machado Pires può evidentemente affermare che "identidade e decadência são assim, dois pólos da problemática nacional" in António Machado Pires, *A decadência, ou interrogações... cit.*, p. 12.

¹⁵⁸ António Machado Pires afferma che "a ideia negra de fados desfavoráveis e a crítica severa aos governantes parece quase tornarem-se uma constante, a par com um messinaismo de sublimação patriótica e um sentimento de missão do povo português que não encontram realização concreta. António Machado Pires, *A decadência, ou interrogações... cit.*, p.12.

¹⁵⁹ "Heróis do mar, nobre povo./nação valente, imortal,/Levantai hoje de novo, /O esplendor de Portugal! (Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.* p.123.)

come progetto programmatico sostenuto dall'amico di Gonçalo¹⁶⁰ che propone al protagonista la redazione del romanzo storico della sua illustre casata, e che egli, Gonçalo, avrebbe tentato di reincarnare nella sua vita.

Un vero e proprio sabbatt di miti sarebbe stato convocato per rigenerare la nazione, quando ancora una volta il maggior fantasma poteva incarnarsi nella maggior fantasia¹⁶¹, il vuoto di un'esistenza poteva ancora una volta essere colmato, l'assenza poteva farsi costitutiva attraverso l'immaginario.

¹⁶⁰ Eça de Queirós, *A illustre casa de Ramires*, *op. cit.* p.9.

¹⁶¹ Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.41.

1.2 ...né metropoli.

La modernità.

1.2.1 Una doppia lettura di Antero. Fuori dal Centro, fuori dal tempo.

Nel capitolo precedente abbiamo considerato alcuni dei *topoi* che caratterizzano il panorama di decadenza che contraddistingue il Portogallo della fine secolo. In un secondo momento, servendoci del testo critico fondamentale di Antero de Quental, abbiamo potuto ripercorrere a ritroso le cause e la parabola storica che portò a questo stato. Infine si è potuto verificare come questo movimento di decadenza faccia emergere per contrasto l'esistenza di un'epoca di pienezza, centralità, eccellenza che coincide con il momento in cui il paese afferma un'identità trabordante, un'"iper-identità" per l'appunto, assunta ad identità esemplare e dunque, di riferimento. Questo induce a leggere l'identità presente in funzione di quel passato declinandola come una degenerazione di esso: l'impossibilità di coincidere ancora una volta con quell'immaginario scatena una crisi di identità inesorabile. Così si apre la conferenza pronunciata da Antero il 27 maggio del 1871:

Meus Senhores:

A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo.¹⁶²

Oltre alla "forza gloriosa" che rimanda evidentemente al periodo di grande espansionismo, in questo brano ciò che viene a caratterizzare l'epoca d'oro del Portogallo fa riferimento piuttosto ad un contenuto culturale: "rica originalidade",

¹⁶² Antero de Quental, *op.cit.*, p.11.

entrambe le definizioni andando a coincidere con l'assunzione di un'eccezionalità che sovente sarà fatta scivolare semanticamente entro i confini dell'eccezione¹⁶³.

Il discorso di Antero è fondamentale perché punto di partenza per un nuovo percorso di lettura ove invece del confronto del paese con sé stesso emerge il confronto dell'identità propria con l'Altro, rimettendo in gioco i processi identitari nei termini di appartenenza o meno all'Europa.

Se la generazione precedente, quella romantica, aveva iniziato a prendere in considerazione il paese a partire dalla sua storia, creandolo dunque come nazione; la *Geração de 70* per la prima volta si occupa di analizzare l'essere nazionale nel suo complesso¹⁶⁴ da qui l'attenzione per il contenuto culturale globale della vita nazionale.

Nell'analisi precedente, emerge anche una nuova direttrice importante per il discorso critico: quella temporale. La decadenza si definisce nello scorrere del movimento che va dal passato al presente. Il passato, declinato come passatismo, finisce per coincidere con il polo semantico dell'arcaicità collocandosi al polo opposto del concetto di modernità che nel centro d'Europa è assunta a comun denominatore, emblema del XIX secolo. Europa potrebbe essere intesa in questo con-testo quale metaforica spazializzazione di un tempo, e l'appartenenza o meno a questo spazio finisce per decretare l'appartenenza o meno a questo tempo: quello moderno. Svilupperò più nel dettaglio questa affermazione, alla conclusione della quale potrei affermare che il titolo annunciato di questa prima conferenza, le "*Causas da decadência dos povos peninsulares*", potrebbe benissimo essere sostituito con il concetto di "Cause della mancata modernità dei popoli peninsulari".

Già precedentemente abbiamo elencato sinteticamente quelli che l'autore indica come peccati capitali di cui fare ammenda per far sì che il paese si possa rigenerare. Non ci è possibile in questo spazio sviluppare nei dettagli tutte le suggestioni critiche che Antero ci fornisce, ma ci limiteremo a ripercorrere a grandi linee il concatenamento logico funzionale a giustificare la nostra proposta di lettura. L'aspetto più interessante

¹⁶³ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica... cit.*

¹⁶⁴ Eduardo Lourenço, *Il labirinto... cit.*, p.158.

che i giovani della *Geração* assumono quale condizione di appartenenza all'Europa, (non si tratterà dell'unico criterio di appartenenza che all'epoca la società considerava), è quello che riguarda lo sviluppo di un pensiero critico, di una cultura caratterizzata da una fioritura di idee e principi filosofici, artistici, scientifici, politici: ciò che con carattere encomiastico viene definito come nocciolo della *Civilização*. Per contrasto, afferma Antero che

“Nos últimos dois séculos não produziu a península um único homem superior, que se possa pôr ao lado dos grandes criadores da ciência moderna: não saiu da Península uma só das grandes descobertas intelectuais, que são a maior obra e a maior honra do espírito moderno. Durante 200 anos de fecunda elaboração, reforma a Europa culta as ciências antigas, cria seis ou sete ciências novas, a anatomia, a fisiologia, a química, a mecânica celeste, o cálculo diferencial, a crítica histórica, a geologia”¹⁶⁵

Questa affermazione ci permette di capire come, se non altro dentro all'universo logico degli scrittori, l'essenza dello spirito moderno coincidesse propriamente con questa dinamicità di pensiero, e che questa venisse identificata come peculiarità europea. L'esclusione del Portogallo da questo universo culturale sanciva a un tempo la sua esclusione dalla modernità e dall'Europa.

A questo proposito, la principale causa di impedimento allo sviluppo è identificata con la mancanza di libertà. Non è un caso che questa parola risuoni costantemente nelle *Odes Modernas* di Antero, segnale non solo dell'importazione di tutta una retorica e una letteratura presa in prestito dai grandi nomi della cultura francese - si ricordi l'impegno dello scrittore nel diffondere la dottrina del socialismo in Portogallo e la pratica di una “poesia de *intervenção humanitária*”¹⁶⁶ - quale tentativo di dar voce in patria gli ideali europei, ma la anche la sua localizzazione nello specifico contesto

¹⁶⁵ Antero de Quental, *op. cit.*, pp. 26, 27.

¹⁶⁶

portoghese che corrisponde ad una realtà sociale ben diversa da quella francese. La mancanza di libertà, intesa qui soprattutto come libertà di pensiero, è legata in parte all'assolutismo ma soprattutto al rigido dominio religioso ("A inquisição pesava sobre as consciências como a abóbada dum cárcere"¹⁶⁷). Queste che sono state già indicate come cause della decadenza, come visto nel capitolo precedente, si definiscono dunque anche come causa del mancato sviluppo di uno spirito moderno. Mentre la Riforma protestante nel resto d'Europa aveva consentito la possibilità di percorrere nuove strade del pensiero, la Controriforma di cui i paesi peninsulari si facevano paladini, aveva soffocato violentemente qualunque posizione critica indipendente e aveva normalizzato severamente la vita e il pensiero dei suoi sudditi, rendendolo sterile, letteralmente disattivandone qualunque spunto di autonomo sviluppo: "Tratou-se de matar a liberdade no seu gérmen, de absorver as gerações nascentes, de as deformar e torturar, comprimendo-as nos moldes estreitos de uma doutrina seca, formal, escolástica e subtilmente ininteligível."¹⁶⁸ Antero rimarca la differenza tra religione come espressione di uno spirito creativo, e religione come dogma imposto, il cristianesimo come sentimento e il cattolicesimo come istituzione. La Riforma non sarebbe altro che la protesta del sentimento cristiano, libero e indipendente contro le tendenze autoritarie e formalistiche del cattolicesimo nella sua forma definitiva, immobilizzata e intollerante¹⁶⁹.

L'immobilismo delle idee risulta essere alla radice dell'allontanamento del Portogallo dallo spirito moderno dal quale prende le definizioni qualcosa che anche semanticamente si contrappone a quest'idea: il cosiddetto Progresso. A questo immobilismo si associa l'intolleranza e la conseguente espulsione di tutti coloro che non partecipavano a questa forma di assolutismo religioso, collocando i paesi peninsulari sulla linea di una progressiva chiusura.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Antero de Quental, *ivi*, p. 28.

¹⁶⁸ Antero de Quental, *op. cit.*, p.42.

¹⁶⁹ *Ivi*, p.32.

¹⁷⁰ Antero parla per opposizione delle antiche chiese nazionali che erano indipendenti e per questo non avevano bisogno di opprimere nessuno "Eram tolerantes. À sombra delas, muito na sombra, é verdade, mas tolerados em todo o caso, viviam Judeus e Mouros, raças inteligentes, industriasas, a quem a

Gli scrittori moderni, nel tentativo di reagire all'atmosfera deprimente e anacronistica del proprio paese, pare condividano appieno la base dell'analisi critica di Antero. Se la *Questão Coimbrã* del 1865, quindi anteriore a questo testo, rifletteva già un punto di rottura in vista di una dinamicizzazione e rinnovamento¹⁷¹, in seguito, anche scrittori che non facevano parte del gruppo iniziarono a considerare l'arte come il mezzo che avevano a disposizione per poter intervenire positivamente e partecipare con forza al generale cambiamento auspicato.

Gomes Leal, nella postfazione che accompagna la sua raccolta poetica, *Claridades do Sul* (1875), scrive che “achou curioso –no seu tempo- fazer um livro de vida, de imaginação, de ironia, de sol, de liberdade –o mais heróico dos ideais”¹⁷². La dichiarazione estratta da un passaggio in cui l'autore rivendica la propria originalità rispetto non solo al passato ma anche alle moderne correnti artistiche, evidenzia la presa di coscienza del clima di decadenza che permea il Paese, come abbiamo analizzato nel capitolo precedente, e ad un'atmosfera impregnata di segni di morte contrappone il suo intento di riattivare la vitalità della patria. Non è un caso che nel fare questo riservi un posto particolare alla difesa del principio di libertà, intesa qui non come pura espressione di poetica ma quale ideale. Il fatto che l'autore nelle pagine precedenti rivendichi più volte l'“influência do Sol sob que nasceu” in contrapposizione alla semplice appropriazione di scuola di espressioni letterarie straniere¹⁷³, fa intuire quanto i valori e la poetica autoriale derivino da un confronto stretto con il proprio paese, da qui deducendo che la questione della libertà abbia a che fare con problematiche, che pur non estranee al dibattito dei nuovi principi poetici e politici che

indústria e o pensamento peninsulares tanto deveram, e cuja expulsão tem quase as proporções duma calamidade nacional”, *ivi*, pp.33, 34.

¹⁷¹ Per Eduardo Lourenço il dibattito a prima vista rientra perfettamente nel topos della discussione letteraria tra «*anciens er moderns*», in realtà risemantizzabile a posteriori come il punto d'avvio di un gesto di rinnovamento globale politico e ideologico. Eduardo Lourenço, *Il labirinto... cit.*, p.98.

¹⁷² Gomes Leal, *Claridades do Sul*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.329.

¹⁷³ “E assim é fácil, por um contraste notável, num dado espírito poderem ter operado as influências da leitura de Proudhon, de Cícero, de Vico, de Dante, de Baudelaire, de Renan, de Voltaire e de S. Agostinho” in Gomes Leal, *ivi*, p.328.

agitavano la scena moderna, facevano riferimento alla particolare configurazione storica e identitaria del Portogallo.

La libertà è dunque l'elemento essenziale a formare una società viva, critica, dinamica. Libertà intesa come libertà di pensiero, libertà di evoluzione e di cambiamento. Il peso dell'assolutismo religioso viene pertanto considerato in stretta relazione con la mancanza di sviluppo di un pensiero libero, che infranga i propri limiti, capace di rimettersi continuamente in gioco, esplorare nuove strade.

“A Europa culta engrandeceu-se, nobilitou-se, subiu sobretudo pela ciência: foi sobretudo pela falta de ciência que nós descemos, que nos degradamos, que nos anulámos. A alma moderna morrera dentro de nós completamente”¹⁷⁴

Vale la pena di notare in questo frammento ancora una volta la definizione del Portogallo e dell'Europa come due poli ben distinti, addirittura opposti e incompatibili, e che la discriminante di tale scissione è fondamentalmente la presenza o meno dello spirito moderno, dunque l'Europa è inquadrata come rappresentante dello spirito moderno che è ciò che manca al Portogallo. Risultato di questo spirito è la scienza che avrebbe permesso lo sviluppo di nuove discipline e teorie, una rivoluzione del sapere e della tecnologia alla base della fioritura della Rivoluzione Industriale che vede protagonisti i paesi del Centro durante il XIX secolo, con il conseguente svilupparsi di nuove strutture economiche in espansione e un periodo di ricchezza al quale nella penisola corrispondeva piuttosto un periodo di difficoltà e stagnazione derivato dal blocco della libertà e vitalità di pensiero imposto dalla religione.

“As nações mais inteligentes, mais moralizadas, mais pacíficas e mais industriosas são exactamente aquelas que seguiram a revolução religiosa do

¹⁷⁴ Antero de Quental, *op. cit.*, p.27.

século XVI: Alemanha, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, Suíça. As mais decadentes são exactamente as masi católicas!”¹⁷⁵

E nonostante tutto, la libertà di cui parla Antero non va intesa solo in senso religioso, la religione non rappresenta l'unico esempio di assolutismo alla base dell'implosione della penisola. La sua analisi è globale e prende in considerazione i fattori religiosi, ma anche politici ed economici che avevano impedito lo sviluppo del paese, si tratta tra l'altro di fattori strettamente legati: accanto alla mancanza di libertà imposta dal cattolicesimo tridentino, si affiancava il vero e proprio assolutismo politico. Ciò è alla base del mancato sviluppo di una classe media che per Antero è “instrumento do progresso”¹⁷⁶ nas sociedades modernas, e directora dos reis, até ao dia em que os destronou”¹⁷⁷ a cui vediamo invece contrapposta un'aristocrazia che continua ad influenzare i sovrani in favore dei propri interessi, in grado di manipolare letteralmente il re come ci viene mostrato in *Pátria* di Guerra Junqueiro¹⁷⁸. La struttura aristocratica di questa società genera un panorama in cui la ricchezza “faustosa e estéril”¹⁷⁹ si concentra nelle mani di pochi mentre la miseria si espande per il paese, nell'attenzione condivisa da parte della classe dirigente di mantenere i privilegi e assicurare un sistema chiuso e statico in modo che nessun elemento nuovo possa interferire nell'equilibrio istituito. Dobbiamo ricordare che il panorama politico, come ben esemplificato nel romanzo *A ilustre casa de Ramires*, era notevolmente degradato e il sistema di rotativismo al potere garantiva il mantenimento dei privilegi acquisiti da parte delle classi dirigenti, svuotando la politica di qualsiasi contenuto ed escludendo a priori qualsiasi possibilità di cambiamento. Le elezioni durante la Monarchia Istituzionale erano piuttosto simili a una farsa, tutto era consentito pur di assicurare il risultato del

¹⁷⁵ Antero de Quental, *op. cit.*, p.37.

¹⁷⁶ Il corsivo è nostro.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.31.

¹⁷⁸ “Porém na Pátria o monarca acaba por se revelar um ingénuo manipulado sobretudo pelos seus ministros, sempre prontos a tirar partido da situação para se promoverem e enriquecer”, Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁹ Antero de Quental, *ivi*, p.24.

suffragio, perfino che le urne fossero riempite previamente (fenomeno denominato “a chapelada”), e non di rado gli stessi voti erano contati prima del giorno delle elezioni. L’originalità portoghese includeva il fatto che prima si nominasse il governo e solo in seguito si verificassero le elezioni. Caduto l’esecutivo Regenerador, il re nominava un governo Progressista o viceversa, rispettando la rotatività. Ma di fatto poi ci si trovava in una situazione di stagnazione in cui il nuovo governo non aveva la maggioranza alle Corti (questa era ancora del partito caduto in disgrazia) e il sovrano dunque scioglieva il parlamento e indiceva nuove elezioni, assicurando una nuova maggioranza assoluta. Il carattere aristocratico delle monarchie peninsulari aveva un ulteriore impatto sull’organizzazione della struttura sociale e dell’organizzazione del territorio: si crearono le immense proprietà e con questo si neutralizzarono i piccoli proprietari terrieri, e così mentre la “grande agricoltura” non era ancora praticabile, anche la “pequena agricultura” non aveva futuro. Ma soprattutto:

“o espírito aristocrático da monarquia, opondo-se naturalmente aos progressos da classe média, impediu o desenvolvimento da *burguesia*, a classe moderna por excelência, civilizadora e iniciadora, já na indústria, já nas ciências, já no comércio.”¹⁸⁰

In Portogallo, il grande momento di svolta dell’800, la Regeneração che avrebbe dovuto inaugurare una nuova epoca in realtà non apporta nessun radicale cambiamento perché viene fatta senza l’apporto della borghesia

Infine, sostiene Antero, la monarchia, abituando il popolo ad un atteggiamento servile, “à inércia de quem espera tudo de cima, obliterou o sentimento instintivo da liberdade, quebrou a energia das vontades, adormeceu a iniciativa; quando mais tarde lhe deram a liberdade, não a compreendeu; ainda hoje a não compreende, nem sabe usar dela”¹⁸¹

¹⁸⁰ Antero de Quental, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.54.

Inércia è una delle parole chiave di questo brano, emblematica di un paese stagnante, passivo¹⁸². I termini che si riferiscono al campo semantico del movimento non sono casuali in un contesto in cui si parla di progresso, di modernità. Per esempio basti notare che nei due frammenti appare reiterato il concetto di “iniciar”: la borghesia che manca in Portogallo è una classe “iniciadora”; e nel paese di fatto “adormeceu a iniciativa”. Il paese sembra vivere per conseguenza di un movimento che viene dal passato (vive per inerzia appunto), senza essere in grado di aggiornarlo, riattivarlo, dargli un nuovo principio (prendere un’iniziativa), nuova forza. Tutto questo non fa che rimandarci all’idea di quel “morto in vita” di cui parlava Oliveira Martins¹⁸³, un corpo morto che continua ad esistere senza essere totalmente *presente*, mosso da una forza che si perde in un’eco e che non fa che mantenere vivo semplicemente lo spettacolo dell’agonia dello stesso. Quelle che sono le cause della decadenza sono anche le cause di una mancata modernizzazione del paese. Ciò che allontana il Portogallo dal moderno *movimento* di idee è anche ciò che ne decreta la decadenza, restituendoci un corpo morto. Se si volessero riconsiderare brevemente gli esempi proposti nel capitolo precedente, non sarebbe difficile comprendere come questo stato di cose potesse essere ricondotto ad una mancata evoluzione moderna degli spazi culturali, politici, economici: se il teatro S. Carlos costituisce non un elemento di *civilização* ma di *decadência*¹⁸⁴ riproponendo l’irreale e languido repertorio romantico è perché nessuna idea nuova, nuova corrente artistica ha rivitalizzato i suoi spettacoli; se la politica si riduce a puro formalismo è perché i programmi politici non sono altro che pretesti per mantenere uno status quo e una condizione in cui qualunque cambiamento o evoluzione pericolosa doveva essere scongiurata; l’atrofia ben rappresentata in *A ilustre casa de Ramires* è il modello di questo stato di inerzia in cui nessuna nuova idea, nessuna iniziativa, nessun rinnovamento sfiora un paese che si

¹⁸² Antero definisce lo spirito nazionale letteralmente “atrofiado” e rimarca che il peso del dogmatismo cattolico a gettato le basi per l’indifferenza nei confronti della filosofia, della scienza, del movimento morale e sociale moderno dando luogo all’ “*adormecimento sonambulesco* em face da revolução do século XIX, que è quase a nossa feição característica e nacional entre os povos da Europa” in Antero de Quental, *op. cit.*, p.65.

¹⁸³ Oliveira Martins, *História de Portugal cit.*, p. 552.

¹⁸⁴ In questo testo a p. 48

trascina stancamente sull'ombra del proprio passato. Le stesse descrizioni del romanzo, al di là della trama, evidenziano questo immobilismo: "E ele no seu quente casarão, sem energia, imobilizado numa inércia crescente, como se cordas o travassem, cada dia mais apertadas - e de homem se volvesse em fardo".¹⁸⁵ L'essere, come "essere stato" di cui si è già trattato esclude ogni prospettiva dinamica e "futurizzante", ed esclude il Portogallo da quello che viene comunemente identificato come universo moderno.

"Há em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, há lá oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanático, um jesuíta! Esse moribundo que se ergue dentro de nós, o inimigo, è o passado"

Infine, Antero illustra con insistenza quello che a suo parere era il terzo grave problema del Portogallo, paradossalmente ciò che veniva acclamato come suo maggior vanto: le conquiste. Ci soffermeremo ad analizzare con maggior precisione questo aspetto, per la sua importanza, per il momento è sufficiente tornare a sottolineare quanto le conquiste abbiano rallentato lo sviluppo di un'industria moderna in Portogallo.

Marshall Berman nel suo saggio magistrale sull'esperienza della modernità fornisce una riflessione utile anche al caso qui trattato:

Ad alimentare questo vortice della vita moderna hanno contribuito diversi motivi d'origine: le grandi scoperte nel campo della fisica, che hanno mutato le nostre raffigurazioni dell'universo e del posto che vi occupiamo; l'industrializzazione dei processi produttivi, che trasforma la conoscenza scientifica in tecnologia, creando nuovi ambienti umani, distruggendo quelli vecchi, accelera il ritmo dell'esistenza e dà vita a nuove forme di potere corporativo e lotta di classe; gli immensi sconvolgimenti demografici [...] una rapida e spesso catastrofica crescita urbana; sistemi di comunicazione di massa,[...]; stati nazionali sempre più potenti [...]

¹⁸⁵ Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires cit.*, p. 251.

continuamente in lotta per estendere i propri poteri; movimenti sociali di massa che interessano un popolo, o più popoli, pronti a sfidare i loro responsabili economici e politici, lottando per ottenere un certo controllo sulle proprie vite; e infine, a spingere avanti, ed a guidare tutte queste persone e queste istituzioni, un mercato capitalista mondiale, rigorosamente fluttuante e in perpetua espansione. Nel ventesimo secolo, i processi sociali che hanno provocato questo vortice, e lo hanno tenuto in una condizione di perpetuo divenire, sono stati riuniti sotto il nome di «modernizzazione».¹⁸⁶

Passando in rassegna gli elementi portanti della modernizzazione ci si accorge di quanto questi abbiano un'esistenza precaria in Portogallo per quanto innegabilmente anche questo paese stesse attraversando una fase di rinnovamento e ridefinizione, e Antero li ha messi ben in evidenza: l'industrializzazione limitata, una cultura scientifica obsoleta, una trasformazione urbana che coinvolgeva davvero pochi centri all'interno del paese, un'evoluzione politica che rimaneva più una promessa che un progetto in stato di realizzazione, un mercato con poca espansione che si rivolgeva per lo più alle colonie. Tutto si potrebbe dire tranne che la vita nella penisola assomigliasse ad un vortice. L'inerzia, la stagnazione, l'"atrofia moral", la mancanza di vitalità, come è stato possibile analizzare, sono le caratteristiche che contraddistinguono la fine secolo peninsulare. Ciò che al contrario caratterizza la modernità in quanto portatrice di processi di modernizzazione è il cambiamento (la figura che Berman sceglie come emblema dell'inaugurazione di questi processi è il Faust proprio in qualità di "evolutore"), e soprattutto la dinamicità. Marx, nel manifesto del Partito Comunista, tracciando il profilo del mondo che lo circonda, nota:

"Il continuo rivoluzionamento della produzione, l'ininterrotto scuotimento di tutte le situazioni sociali, l'incertezza e il movimento eterni contraddistinguono l'epoca dei borghesi fra tutte le epoche precedenti. Si

¹⁸⁶ Marshall Berman, *L'esperienza della modernità cit.*, p. 26.

dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutti i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti.”¹⁸⁷

Se prestiamo fiducia all'analisi di Antero, il Portogallo si colloca esattamente al polo opposto di questo mondo in perpetuo cambiamento, a tutti i livelli: le élite difendono con forza la propria stabilità, l'entropia irrigidisce il pensiero, le istituzioni, la Chiesa soprattutto, nella loro sacralità hanno garantito l'immobilismo del paese, e la più sacra di tutte le cose, l'immagine di un Portogallo metropoli e impero¹⁸⁸ rimane a modello di riferimento di un'identità passata che solidifica nel presente di un corpo morto.

È così che giungiamo alla fine del testo che apre il dibattito alle Conferenze di Lisbona: associando ancora una volta decadenza e modernità, il poeta e filosofo invoca la “Rivoluzione”. Grazie a questo excursus è ora chiaro che si tratta di qualcosa di più di un gesto politico in senso stretto, la Rivoluzione a cui egli fa riferimento si riferisce ad un processo di rinnovamento globale. “Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução”¹⁸⁹. Rivoluzione come movimento, come trasformazione è ciò che intende qui il più forte sostenitore del socialismo in Portogallo, dopo aver individuato il nocciolo della problematica che investiva il suo paese. Nelle analisi degli estratti precedenti si è tentato di mettere in risalto l'importanza dell'idea di libertà e il contesto in cui essa emergeva per poter evidenziare come in questo testo non si voglia fare leva semplicemente su di un principio di dottrina politica: non si tratta della lotta per la libertà di una classe ma di una collettività che ne è stata privata alla radice, si

¹⁸⁷ *Ivi*, p.127.

¹⁸⁸ Nel capitolo precedente è stata ben illustrata dall'opera di Camões usata come Bibbia in *Pátria* di Junqueiro.

¹⁸⁹ Antero de Quental, *Causas... cit.*, p. 68.

tratta della libertà di pensiero ed azione dell'intero paese. La Rivoluzione è intesa come la scintilla che riattiva lo scorrere del tempo, del pensiero, dell'economia e della politica, è la Trasformazione di fronte all'immobilismo, il tentativo di accompagnare l'evolversi dello spirito moderno. Nella postfazione che accompagna la prima edizione delle *Odes Modernas* Antero specifica: "Revolução é o nome que o sacerdote da história, o tempo, deixou cair sobre a fronte fatídica do nosso século."¹⁹⁰ Il tempo dell'età moderna è quello rapido, dell'evoluzione; il modo del tempo moderno è quello della rivoluzione, quello in cui tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria. E i giovani della *Geração de 70*, con il loro intervento ambivano a scardinare l'immobilismo che li circondava, non a caso lo scopo dichiarato delle *Conferências* era quello di "Abrir uma tribuna, onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam este momento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos"¹⁹¹. L'idea della tribuna, del dibattito vivo, del coinvolgimento, rimanda a quella di movimento, riattivazione in vista appunto di una *transformação* globale. La Rivoluzione non è intesa dunque solo in senso sociale, essa ha a che fare con il movimento del tempo che sta cambiando: in fondo Antero sta parlando della Modernità, la rivoluzione del tempo così come marca il XIX secolo. Infatti l'autore, nella presentazione del programma, prosegue: "Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos *vitais* de que vive a humanidade civilizada". Quello che conta è che questi giovani si sentono chiamati in prima linea ad attivare la trasformazione del paese. Come evidenzia João Medina: "Por outras palavras, estética e política irmanavam-se na mesma necessidade absoluta de cumprirem o decreto fatídico do tempo, deste oitocentismo tao carregado de messianismo e Ideias Novas: transformar o mundo e a sociedade, fazer ao mesmo tempo uma arte ao serviço desta grande mudança."¹⁹² Negli sviluppi di questo studio sarà possibile evidenziare con maggiore attenzione il legame tra la produzione letteraria e il proprio tempo, e la modalità in cui la poesia interagisce profondamente

¹⁹⁰ Antero de Quental, *Prosas Sócio-políticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p.195.

¹⁹¹ Antero de Quental, *Causas... cit.*, p. 8.

¹⁹² João Medina, *A geração de 70... cit.*, p.27.

con esso, per arrivare a concludere con Antero che davvero “a Poesia moderna é a voz da Revolução”¹⁹³

1.2.2 Il Portogallo e l’Europa: da avanguardia a margine.

Attraverso il percorso tracciato finora è stato possibile fotografare la relazione tra Portogallo e modernità nei termini di assenza di quest’ultima nell’universo lusitano, al contempo l’esclusione dal mondo definito moderno evidenzia anche l’esclusione dallo spazio assunto a simbolo di questa modernità: l’Europa del Centro¹⁹⁴. Piuttosto che basarsi sui processi attivi di modernizzazione, la vita del paese sembra ricalcare le orme di un passato che non passa, e che ne frena l’evoluzione; l’immobilità si colloca agli antipodi dei ritmi vorticosi di trasformazione dei paesi più “sviluppati” in modo tale che idealmente all’opposizione tra Europa e Portogallo potremmo affiancare quella tra modernità e arcaicità, interpretando in questo modo i due luoghi fisici come spazializzazioni di tempi.

È stato possibile rivisitare nel testo di Antero quelle che egli identifica come cause della decadenza ed osservare come al contempo illustrino le ragioni per le quali non si sono potuti sviluppare, per lo meno con gli stessi ritmi e con gli stessi emblemi, i processi di modernizzazione che caratterizzano il Centro. Si tratta dunque non di uno stato dato una volta per tutte, ma della risultante di un processo, che si differenzia nel suo esplicarsi da quello posto in essere da una buona fetta d’Europa.

La decadenza del Portogallo della fine secolo è in fondo la modernità stessa del paese e questo ne costituisce il suo lato “tragico”, per la sua natura di aporia, eppure, allo stesso tempo, ne delinea anche il grande potenziale critico. Questa riflessione centrata sulla poesia portoghese di fine secolo vuole mostrare propriamente come da

¹⁹³ Antero de Quental, *Prosas Sócio-Políticas cit...*, p.195.

¹⁹⁴ La percezione comune dell’epoca attesta la diffusione di questo immaginario che associa Europa e l’essere moderno: “O homem do século XIX, o Europeu, porque só ele é essencialmente do século XIX”. L’autore è Eça che non manca di insinuare nel brano una certa ironia riconducibile al relativismo della prospettiva. Eça de Queirós, *A correspondência...cit.*, p.63.

questa peculiarità scaturisca un'elaborazione "altra" e particolarmente sottile del concetto stesso di modernità.

L'intento di queste considerazioni teoriche è appunto quello di mostrare le relazioni esistenti tra decadenza e modernità in contesto portoghese e come questo movimento contribuisca a definire l'identità simbolica del Paese nei termini di un complesso di inferiorità, nelle parole di Eduardo Lourenço "a nossa pequenez"¹⁹⁵ che misteriosamente e continuamente si intreccia a destini, reali o immaginari, di gloria. Questo emerge chiaramente nel confronto con l'Europa.

Il rapporto con l'Europa nella cultura portoghese è tutt'altro che semplice e lineare. La peculiarità della nazione sta proprio nel fatto che nonostante (o forse proprio in virtù della) propria fragilità intrinseca, un piccolo regno ai margini del continente, abbia voluto inizialmente e originariamente scindersi dall'Europa esprimendo una propria deriva atlantica. Sempre Lourenço sottolinea l'implicita affermazione di differenziazione anche nei confronti del Regno spagnolo che ugualmente avrebbe intrapreso i viaggi oltreoceano parlando della "vontade de separação do resto da Ibéria que conferiu ao povo português um outro destino, um destino menos europeu do que aquele que a Espanha de Carlos V e Filipe II tiveram de compartilhar e de que foram peça mestra"¹⁹⁶.

A partire da questo punto, dallo sviluppo di un'identità legata nella tradizione al mare e all'esperienza del viaggio (lo stesso nome originario di Lisbona, Ulissipo, ne conserva gli echi mitici e simbolici), si va costruendo la doppia identità del paese, quella imperiale che si sovrappone a quella metropolitana

"A partir do século XV, mas sobretudo depois do início do século XVI, os Portugueses não podiam continuar a ser Europeus como os outros. O centro de gravidade da sua história, das mais exorbitadas jamais vividas por um povo, deslocou-se para algures,

¹⁹⁵ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, op. cit., p.18.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

simultaneamente preciso e impreciso, cujo ponto de fuga muda no espaço e no tempo, indo da África para o Brasil, do Brasil para o oceano Índico”¹⁹⁷

È evidente che l’attenzione collocata sullo spazio ultra-marino, il fatto di essere diventato letteralmente altro da sé, il contatto e l’interazione con questo mondo piuttosto che con l’Europa abbiano differenziato l’immagine interiore del Paese. In questo senso è solo con una nuova approssimazione al continente europeo, quando esso viene di nuovo preso come punto di riferimento, che le differenze emergono tematizzate in termini di carenze, questo in un determinato momento storico in funzione del quale l’Europa del centro aveva preso a sua volta una strada differente dal resto della penisola sulla scia della Riforma protestante. Questo evento, nell’ottica dello studioso, marca nitidamente la nascita di due Europee¹⁹⁸. Dunque, vale la pena sottolineare che in realtà esiste una confusione di fondo, il Portogallo non aveva smesso di essere Europa, come è ovvio, in fondo anche la sua modalità di popolo di viaggiatori dell’ignoto è una forma propria dell’essere europeo¹⁹⁹, quello che viene percepito come assente è piuttosto una certa cultura europea, quella delle scoperte tecnico-scientifiche rese possibili dalle trasformazioni inaugurate con la Riforma, e ancor più che una cultura, ciò che rendeva incolmabile la distanza tra i due poli era il confronto con il mito, quello del Progresso (“Europa desde então designa menos uma entidade geopolítica, uma história comum, do que um *mito*, o da Civilização, do Progresso, da Cultura”²⁰⁰). In questo senso, l’Altro era sentito come un’assenza scottante e non poteva essere altrimenti nel momento in cui l’obiettivo da raggiungere

¹⁹⁷ *Ivi*, p.146.

¹⁹⁸ *Ivi*, p.148.

¹⁹⁹ “Como todos os povos da Europa virados para o Atlântico, os Irlandeses, os nossos irmãos Galegos, os Bretões, é a nossa condição de povo do mar, muito antes de nos tornarmos povo de descobridores, que devemos esta ancoragem paradoxal da nossa cultura na cultura europeia, ou melhor ainda, na vida europeia” in Eduardo Lourenço, *Nós... cit.*, p. 146.

²⁰⁰ *Ivi*, p.30

si allontanava progressivamente avendo implicitamente in sé una buona parte di miraggio.²⁰¹

Nel momento in cui la cultura dell'Europa del Centro viene presa a parametro o modello per il valore di paradigma moderno, risignificando le differenze culturali in termini di carenza o piuttosto pienezza ontologica, è possibile osservare come la percezione di questo sentimento di disvalore si accompagni alla storia della ripresa dei contatti culturali tra il Portogallo e il resto d'Europa²⁰². Se il dialogo si era interrotto con il Paese tutto rivolto ai suoi possedimenti coloniali, non è un caso che le prime critiche giungano nel Settecento dagli intellettuali *estrangeirados*, come Verney, che iniziano a giudicare la propria terra con lo sguardo del "fuori". Il processo si accentua nell'800: con il romanticismo e l'esperienza anche di esilio dei suoi scrittori, il Portogallo entra in un contatto più stretto con il mondo europeo, ma è letteralmente quando "gli altri entrano in casa", con le invasioni napoleoniche e ideologicamente del modello liberale che la maggiore prossimità rivela maggiormente la distanza²⁰³. Se in un primo momento solo una parte dell'élite intellettuale a formazione cosmopolita aveva la sensibilità per cogliere la propria immagine riflessa allo specchio dell'Altro, la *Geração de 70* segnò il punto di culmine della diffusione dell'immaginario problematicamente negativo del Portogallo nei confronti dell'Europa, tanto che anche in tempi recenti non mancano le critiche di chi sostiene che nell'intenzione di fare terra

²⁰¹ "è que as terras de Promissão comportam a sua parte de miragem" scrive Eduardo Lourenço (*ivi*, p.32) sottolineando come il progresso non assicura un aumento di civilizzazione, e lo stesso Antero che guarda all'Europa come ad un'avventura spirituale, vedrà scontrare il suo idealismo con la parte di dura realtà che lo condurrà alla disillusione e al suicidio. Sempre sul mito dell'Europa patria della ragione si veda anche Lourenço, *ivi*, pp. 58, 60.

²⁰² È interessante notare che Machado Pires, nell'articolo dedicato alla decadenza pubblicato su *Prelo*, n°15 nel proporre una panoramica sul concetto fa notare che la parola, così come le critiche indirizzate al Portogallo, risalgono a un'epoca di molto antecedente all'articolo di Antero, e cita la stessa epopea camoniana. In particolare porta poi gli esempi di Garrett, aggiungendo che "identidade e decadência são assim, dois pólos da problemática nacional dos portugueses praticamente desde fins do século XVIII ou princípios do século XIX." (in Machado Pires, *A decadência ou interrogações...cit.*, pp.15-16): è possibile dunque riscontrare come l'idea di decadenza e il confronto implicito con l'Europa vadano di pari passo, anche nel caso in cui si intendesse affrontare l'argomento dal punto di vista di una sua codificazione più classica.

²⁰³ Eduardo Lourenço, *Nós...cit.*, p.20.

bruciata per rigenerare il Paese, gli intellettuali non avessero fatto altro che accrescere il sentimento collettivo di insignificanza e mediocrità²⁰⁴. L'*Ultimatum* del 1890, politicamente, era la prova che il Portogallo nei confronti dell'Europa non valeva certo molto, e il sentimento di umiliazione e rabbia fomentato dai giornali nei confronti dell'Inghilterra rappresentava l'estensione di questa percezione, per la risonanza che ebbe, fino agli strati popolari.

Proponiamo l'*Ultimatum* come elemento di significazione cruciale delle tensioni in atto nella fine secolo perché permette di far emergere i legami e le dinamiche esistenti a livello identitario rivelate nella loro simbolizzazione culturale attraverso i testi che coinvolgono, a nostro parere, i due concetti fulcrali di questo periodo: quello di decadenza e quello di modernità. Nei primi capitoli di questo studio è stato possibile evidenziare come l'evento mettesse a nudo il passaggio tra un immaginario iperidentitario fondante e la sua crisi declinata in termini di decadenza, di perdita, in un movimento che va dal passato al presente. Sosteniamo che è possibile tracciare un percorso simile per quanto riguarda la relazione con l'Europa e la Modernità.

Lo shock, la forza dell'impatto della percezione dello scollamento improvviso dall'immaginario europeo è tanto più forte perché interpretato anche qui nei termini di una perdita non tanto di qualcosa che si possedeva quanto di qualcosa che si era, dunque ancora una volta aprendo uno spazio di crisi e discussione identitaria. Il Portogallo, nel suo immaginario artistico, nei suoi contatti più o meno diplomatici, si sentiva europeo: nel XVI secolo, mentre il paese si allontanava implicitamente dall'Europa attraverso i viaggi di scoperta, tuttavia nell'incontro con l'Altro, col diverso da sé, si proponeva rappresentante emblematico dell'Europa. "Na realidade, não só fomos sempre mais europeus do que nós mesmos podíamos supor, como fora de nós nos tornámos hipereuropeus"²⁰⁵.

²⁰⁴ "Sem o quererem, sem o terem sequer suspeitado, o que prevaleceu na sua acção doutrinária, não foi a pedagogia racionalista, socialista e democrática, foi a diminuição psicológica do Português [...] A terra queimada era-lhes necessária para a edificação futura da cidade nova. Mas deste modo, a cidade nova não pode ser construída...e ficou só a terra queimada." António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p.67.

²⁰⁵ Eduardo Lourenço, *Nós...cit.*, p.25.

Walter Mignolo esamina con attenzione come sia proprio la *diferença colonial*, che all'interno delle dinamiche di potere coloniale insite nei disegni della modernità, crea epistemologicamente il concetto eurocentrico di Occidente nello stesso momento in cui definisce quello di un Oriente preconfezionato nel suo destino di subalternità. “A emergência do “hemisfério ocidental”, como idéia, foi um momento de transformação do imaginário surgido no –e com o– circuito comercial do Atlântico”²⁰⁶. Nella stessa prospettiva, Couze Venn rimarca il 1492 come l'anno di una doppia nascita riferendosi ai processi di subjectivations-subjection²⁰⁷ che accompagnano quelli dell’“othering the other”, che portano alla luce la violenza implicita nelle nascite: il nuovo mondo paga il suo essere nuovo e la *nascita anche dell'Europa*²⁰⁸. Si crea l'Occidente, che in questo contesto può essere preso come sinonimo di Europa, e i portoghesi nel momento esatto in cui definiscono il loro rapporto con l'Oriente si assumono a emblema di esso. “Os portugueses somos do Ocidente/Imos buscando as terras do Oriente”²⁰⁹

I portoghesi nei loro viaggi si presentavano propriamente come l'Europa in versione portatile, e in seguito avrebbero assunto un ruolo privilegiato di mediatori della cultura europea nel mondo, e allo stesso tempo di mediatori dei popoli incontrati in Europa, operazione che rivela implicitamente la stratificazione della loro doppia identità. Il poema di Camões porta la testimonianza chiara di questo sentimento di appartenenza

²⁰⁶ Walter Mignolo, *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*, in org. Adgardo Lander, *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Mignolo.rtf>

²⁰⁷ Couze Venn, *Occidentalism. Modernity and subjectivity*, London, Sage Publications, 2000, p. 173.

²⁰⁸ L'autore commenta l'affermazione di Todorov che definisce l'incontro con il nuovo mondo come l'evento inaugurale dell'era moderna proprio nella misura in cui esso segnala al contempo la nascita di una nuova identità, quella occidentale. “It is so because the conquest of the New World is an event of the othering of that which is not Europe which at one and the same time refigures Europe's identity”. Couze Venn, *ivi*, p. 57. Lourenço stesso non manca di riferire l'accoppiata che accompagna “a aventura do novo saber” che si esplicava nei viaggi come “um saber que è conhecimento e poder implícito” dal momento che il conoscere l'altro è il modo per definirlo nella sua essenza di subalterno. Eduardo Lourenço, *Nós...cit.*, p. 60.

²⁰⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto Camões/ Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2003, Canto I, 50, p.13.

europea nelle parole di Vasco da Gama, in cui emerge sempre in coppia con l'esistenza dell'Altro da sè:

“Mas sou da forte Europa belicosa,
Busco as terras da Índia tão formosa”²¹⁰

Iper-europeità indicano anche i versi celeberrimi in cui viene definita emblematicamente l'identità dei paesi iberici²¹¹:

“Eis aqui se descobre a nobre Espanha
Como a cabeça ali de Europa toda”²¹²
[...]
“Eis aqui, quási cume da cabeça
Da Europa toda, O Reino Lusitano,
Onde a terra acaba e o mar começa”²¹³

Del resto l'Europa era, per definizione, l'“Europa cristã, mais alta e clara/ que as outras em polícia e fortaleza”²¹⁴ e i sovrani della penisola erano i re cattolici per eccellenza²¹⁵, dunque effettivamente ben rappresentativi di tutta una geopolitica culturale dalla quale sarebbero derivate anche le iniziative scientifiche e tecniche che avrebbero

²¹⁰ *Ivi*, Canto I, 64, p.17.

²¹¹ È la studiosa Margarida Calafate Ribeiro che nella sua *História de Regressos*, riscrive la storia della letteratura portoghese in funzione dell'immaginario identitario che essa configura sottolineando le tensioni sempre soggiacenti tra metropoli e impero. Ribeiro riporta questi stessi versi in un capitolo intitolato *Portugal e a Imagem do Centro-O discurso-imagem da identidade*, (Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.31), il ché evidenzia il fatto che l'identificazione con l'Europa fosse alla base dell'immagine originaria nonché, nei giochi di potere soggiacenti, egemonica.

²¹² Luís de Camões, *op. cit.*, Canto III, 17, p.63

²¹³ *Ivi*, 20, Canto III, p.64.

²¹⁴ *Ivi*, Canto X, 92, p.270.

²¹⁵ Si veda il trattamento del tema da parte di Eduardo Lourenço, *Nós... cit.*, .26.

permesso le grandi spedizioni, giustificate con il pretesto dell'espansione della fede. Così, rappresentanti del "centro del Centro", (o, nella versione portoghese, dell'"occidente dell'Occidente") i popoli peninsulari vivevano la propria identità come segno di un destino eccezionale a loro riservato. La loro posizione di frontiera aperta alle vastità del mare era presa a correlativo della propria occidentalità intesa come punto di avanguardia di tutto un mondo, dunque non solo potevano essere considerati europei ma addirittura guardiani di una premessa di iper-europeità, della possibilità di eccedere i propri limiti ed essere non solo Europa altrove (i toponimi a questo proposito sono illuminanti, "Nueva España"²¹⁶ ne è un esempio) ma anche di trasformarsi in Altro, di avere letteralmente un'identità iperbolica come è il caso vissuto dal Portogallo.

Il movimento di decadenza di cui l'*Ultimatum* diviene simbolo, segna allo stesso tempo la perdita di quest'immagine iperidentitaria che il secolo XVI aveva cucito addosso al Paese, così come la perdita dell'identità europea assunta con tanta fermezza. Se l'identità nazionale si struttura come visto sull'asse del gioco tra Europa e Atlantico, metropoli e impero, è evidente che nella fine secolo ci troviamo di fronte ad una doppia negazione, una doppia assenza che precipita l'immaginario nazionale in una problematica crisi di identità.

Complessivamente ciò a cui assistiamo è la perdita dell'immaginario del Centro, del resto, fondamentalmente, queste due processi chiamato in causa, servono a definire delle relazioni di forza in base alle quali l'atto di esistenza di una periferia permette la propria assunzione di centralità in relazione ad essa. Il Portogallo, nella sua età dell'oro, era allo stesso tempo centro di un impero e centro dell'Europa, posizioni che vanno a coincidere nel momento in cui, come visto nella critica postcoloniale riferita, è la creazione dell'Altro come Periferia che permette allo stesso di rappresentarsi Centro, è l'immaginazione di un Oriente che permette la materializzazione egemonica di un Occidente. E il Paese poteva rappresentarsi come Paese centrale in Europa e nazione-centro di un impero.

²¹⁶ in Couze Venn, *op. cit.*, p.112.

1.2.3 Il potere della civiltà: la modernità che lega Europa e Impero.

Esiste un collante ideologico che struttura queste relazioni di potere e si chiama modernità. Entriamo dunque nel merito delle riflessioni sulla relazione tra colonie e modernità, che lo stesso Antero prende in considerazione dichiarando, nel XIX secolo, che per il Portogallo le colonie rappresentano un ostacolo allo sviluppo dello spirito moderno in patria. Le relazioni tra colonialismo e Modernità sono tutt'altro che immediate, di fatto, in base a quanto appena detto, è possibile registrare un'apparente contraddizione tra l'affermazione del poeta e quanto dimostrato in passato dalla storia delle potenze europee²¹⁷ oppure invocato del resto durante lo stesso XIX secolo dai rappresentanti delle nazioni più emancipate del continente²¹⁸, per questa ragione è necessario fare un passo indietro e ritornare agli albori sia del concetto di modernità sia delle espressioni del colonialismo peninsulare.

Il critico postcoloniale Walter Mignolo ha mostrato chiaramente la necessità di non considerare la modernità come un processo che riguarda esclusivamente l'Europa ma piuttosto il suo articolarsi sempre su un duplice fronte e le relazioni di forza che si vanno stabilendo nell'ambito delle dinamiche che la strutturano. Dichiara Mignolo che non esiste modernità senza colonialità e che questa rappresenta il lato oscuro della facciata trionfale moderna che celebra il culto della Ragione nella sua marcia inesorabile in direzione al Progresso e alla Civiltà. Al contrario, è importante bilanciare l'immaginario euforico considerando la "colonialidad como cara oculta necesaria y constitutiva de la modernidad. La modernidad/colonialidad se articula aquí basándose en diferencias ontológicas y epistémicas: los indios son, ontológicamente, seres humanos inferiores y, en consecuencia, no son plenamente racionales"²¹⁹. Il possesso

²¹⁷ Come appena riferito, l'avanguardia d'Europa erano i paesi "scopritori", colonizzatori.

²¹⁸ Si riveda il quadro storico tracciato in cui l'imperialismo di fine secolo è inteso come il compito delle nazioni portatrici di civiltà per eccellenza – nelle parole di Luciano Cordero.

²¹⁹ Walter Mignolo, *La colonialidad, La cara oculta de la modernidad*, in *Pensamiento descolonial latinoamericano*, p.46. Catalog of museum exhibit: Modernologies (December, 2009), Museo de Arte Moderno de Barcelona (traduzione spagnola di "Coloniality: The Darker Side of Modernity".)

della ragione diviene la premessa per il possesso allora dei territori²²⁰ e di quei popoli che sono apparentemente sprovvisti di questa ragione, trasformata da strumento di liberazione in strumento di oppressione.

Nella concezione comune dell'idea di modernità, essa viene intesa quale processo emancipatore dell'umanità attraverso l'uso della ragione, "A modernidade é uma emancipação, uma "saída" da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano."²²¹

Il processo di emancipazione ha inizio nel momento in cui l'uomo si rende conto della possibilità di collocarsi al centro del proprio mondo attraverso l'affermazione del primato della ragione, (il "Cogito ergo sum" di Cartesio). L'emergere del pensiero moderno mostra l'uomo nella possibilità progressiva di controllare l'esistenza e di esercitare il proprio potere sulle forze della natura: questo è alla base della filosofia meccanica e della scienza moderna.

Dal XV secolo si afferma l'idea che la matematica fornisca i principi per ordinare l'ordinabile nel mondo: questo processo di matematizzazione dell'universo è il risultato della capacità di rapportarsi alla natura attraverso parametri scientifici di misurazione. La matematica restituisce un ordine, regge il mondo: l'uomo può finalmente spiegarne la costruzione. Assistiamo al passaggio dalla fede alla "Rational necessity", la fiducia nell'intrinseca razionalità dei fenomeni naturali, e, in questo modo si verifica una rottura con le verità declamate dalla teologia e dalla scolastica.²²² Tutte queste operazioni contribuiscono gradualmente alla formazione di una nuova episteme che innesci la rivoluzione scientifica e poi tecnologica in cui la razionalità è messa al servizio dell'uomo. Se il progetto della modernità è quello della conquista di una sicurezza ontologica²²³ (per questo legata implicitamente al dominio di sé, degli

²²⁰ Couze Venn ne parla riconducendo il legame tra possesso della ragione e Possesso in generale a Locke, in Couze Venn, *op. cit.*, p 174.

²²¹ Enrique Dussel, *Europa, modernidade e eurocentrismo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.pp.55-70.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Dussel.rtf>

²²² Couze Venn, *op. cit.*, p.136-137.

²²³ *Ivi*, p. 172.

altri, della natura, della storia), questa stessa modernità assunta come progetto universale di trasformazione globale ancorata alla Ragione si attribuisce una missione civilizzatrice e di redenzione che nasconde in sé la stessa contraddizione del progetto originario, trasformandosi in un progetto di oppressione²²⁴. La stessa filosofia crea narrative fondazionali che stabiliscono l'esclusione dell'Altro, la naturalizzazione delle differenze sulla base di una non omogenea distribuzione della ragione nel mondo, da cui deriva l'autorizzazione auto-giustificante della Modernità stessa di portare a termine il proprio "progetto incompiuto". Si tratta ovviamente di un discorso tautologico: "logocentric discourse displaces the basis of inequality onto something else, namely, reason itself"²²⁵, la naturalizzazione delle disuguaglianze autorizza l'intervento redentore della ragione, o meglio di chi sostiene di possederla. Il fulcro della questione, dunque, non è tanto il contenuto ma il punto di enunciazione, il "chi" elabora il discorso sulla modernità. Osserva sempre Mignolo: "o problema, o enorme problema, emerge da forma como a "revolução científica" foi concebida. Ela foi concebida como um triunfo da modernidade *na perspectiva da modernidade*²²⁶ [...] O triunfo da humanidade negava ao resto da humanidade a capacidade de pensar. Isto é, o poder da modernidade ocultava, ao mesmo tempo a colonialidade (do poder, do saber, do ser)"²²⁷.

²²⁴ Bolívar Echeverría chiosa l'ambiguità rivelata da molti critici del progetto moderno dichiarando che "La promesa de emancipación del individuo singular, que se sugería como respuesta posible a la neotécnica, se ha efectuado, pero convertida en lo contrario, en el uso de la libertad como instrumento de una constricción totalitaria del horizonte de la vida, para todos y cada uno de los seres humanos". Bolívar Echeverría, *Un concepto de modernidad*, in *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Número 11, septiembre 2008-febrero 2009. Jitanjáfora Morelia Editorial, Michoacán, México, p.18. Parimenti Boaventura de Sousa Santos parla di "conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias", Boaventura de Sousa Santos, *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira* in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n° 38, Dezembro 1993, p. 14.

²²⁵ Couze Venn, *op. cit.*, p.174.

²²⁶ Il corsivo è nostro.

²²⁷ Walter Mignolo, *Os esplendores e as miérias da "ciencia": colonialidade, geopolítica do conhecimento, e pluri-versalidade epistémica*. in Boaventura de Sousa Santos, *Conhecimento prudente para uma vida decente*, São Paulo, Cortez Editora, 2004. p. 670.

Costruito dunque il legame controverso tra modernità e colonialità, è necessario sciogliere anche le connessioni tra modernità ed economia capitalista poiché si tratta di discorsi strettamente intrecciati e perché la modernità capitalista è la forma in cui la modernità attualizza la propria essenza in Occidente e getta le basi per il processo imperiale. Ci troviamo nel XIX secolo e quelle che vengono definite le nazioni del Nord, all'apogeo di una potente parabola culturale ed economica moderna, la nuova avanguardia d'Europa insomma, sono anche le stesse che si pongono a capo dei nuovi progetti di spartizione del mondo. Se il XV secolo vedeva protagonisti i popoli peninsulari, il Congresso di Berlino ci pone di fronte ad uno scenario alquanto mutato per quanto riguarda le nazioni imperiali di spicco, in generale, comunque, per tutto il XIX secolo i protagonisti degli eventi moderni fulcrali erano stati ben altri.

“O imaginário da Europa do Norte, a partir da Revolução Francesa, é um imaginário que se construiu paralelamente ao triunfo da Inglaterra e da França sobre a Espanha e Portugal como novas potências imperiais.”²²⁸ Anche se in questo frammento si parla strettamente di dimensione imperiale, in realtà possiamo ricondurre l'auge delle nuove potenze che sostituiscono le antiche non a un movimento diverso ma implicitamente a un secondo tempo di uno stesso processo storico-culturale, quello moderno appunto. La rivoluzione industriale che caratterizza come un simbolo l'idea di modernità che è arrivata fino a noi è solo un aspetto di una dinamica molto più vasta e si esplica in varie altre implicazioni: la necessità di rifornirsi di materie prime per fare funzionare le industrie, la necessità di espansione dei mercati di sbocco delle nuove produzioni, lo sviluppo di nuovi mezzi di trasporto che accelerano e incrementano le possibilità di scambio: tutto indicava la necessità di appropriazione di nuovi spazi. E' chiaro ancora una volta che la modernità intesa qui soprattutto nei termini di processi di modernizzazione tecnica²²⁹, risultanti da una rivoluzionaria gestazione culturale, filosofica e scientifico-tecnologica, si esplicasse anche sul lato più prettamente

²²⁸ Walter Mignolo, *A colonialidade de cabo a rabo...cit.*

²²⁹ Echeverría riconduce ad una serie di condizioni pragmatiche, come le dimensioni ridotte dell'Europa che rendono più facili le connessioni e l'esistenza di un capitalismo “primitivo” nell'economia mercantile il fatto che “el aparecimiento de la neotécnica haya llegado a ser la actualización de la modernidad que encontró las mayores posibilidades de desarrollo en términos pragmáticos.” In Echeverría, *op. cit.*, p.16.

materiale e avesse conseguenze nel campo economico e politico all'interno di nuovi progetti di esercizio del potere. Ci riferiamo al processo per cui la modernità finisce per essere considerata meno dal punto di vista dei contenuti culturali che in funzione del suo "valore d'uso": "la neotécnica es percibida así, desde una perspectiva en la que ella no es otra cosa que el secreto de la consecución de una *ganancia* extraordinaria, la clave del triunfo en la competencia mercantil"²³⁰. Questo aspetto è sottolineato dal filosofo marxista Bolívar Echeverría, che mette a nudo la simbiosi che si va istituendo tra l'impiego della neotecnica e l'economia capitalista, "simbiosis que alcanzará su nivel óptimo apenas a partir de la Revolución Industrial del siglo XVIII"²³¹. È ora più intelligibile il processo che sottolinea Mignolo: l'entrata sulla scena della modernità di paesi quali Francia e Inghilterra, in questo senso andava di pari passo con la loro necessaria espansione sulle carte geografiche del mondo sostituendosi ai paesi iberici che non potevano più difendere il loro antico ruolo d'avanguardia culturale, tecnologica, e di conseguenza economica e imperiale a causa di una differente dinamica storica: come sostiene Antero, il blocco imposto a vari livelli alla libertà ed evoluzione di pensiero portoghese, riconducibile soprattutto alla Contro Riforma, aveva impedito uno sviluppo tecnologico ed economico che in altri luoghi avrebbe permesso l'esplosione di una vera e propria rivoluzione industriale a cui le nazioni iberiche assisteranno marginalmente.

L'analisi precedentemente proposta sul filo di un Portogallo che era Europa ed in seguito "non lo è più" trova un suo parallelo quando si parla di modernità: il paese che non solo era stato punta di spicco del vecchio continente ma contemporaneamente e in fondo per le stesse ragioni, era stato anche a capo del movimento moderno, improvvisamente sente di non parteciparvi più. La percezione di una dinamica di perdita si infrange insomma su più fronti: impero, Europa, modernità come un prisma che proietta e moltiplica i segnali di impotenza e decadenza frantumando l'identità in svariate sfumature di un generale stato di decadenza. È nostro intento far emergere quanto in realtà questo immaginario negativo composito sia l'espressione su più fronti

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

di un unico processo che mette in crisi globalmente le strutture portanti dell'identità portoghese andando ad intaccare quelli che sono state presentate come le direttrici fondamentali e costanti di un immaginario di Centralità.

Un aspetto interessante da registrare è che quando si parla di modernità, generalmente, gli studiosi lusofoni, assumono come naturale punto di riferimento il XV secolo e i viaggi, le “scoperte” come momento effettivamente rivoluzionario della storia d'Europa e del mondo. La questione non è affatto pacifica, perchè in molti altri casi ci si confronta con studi che riconducono l'era moderna al XVIII secolo e vedono il suo auge nel XIX secolo con la Rivoluzione Industriale²³². Ogni temporalizzazione, sempre ben giustificata, dipende dal punto di vista dell'osservatore e dei processi su cui si pone l'accento quando si parla di un concetto complesso come quello di modernità. Esistono evidentemente tensioni di potere in atto entro la stessa storia della concettualizzazione della modernità che fanno però emergere, nell'ambito degli interessi del presente studio, una serie di costanti interessanti per fare luce sulla percezione che gli intellettuali portoghesi hanno del proprio Paese e la loro collocazione nella modernità. Invece di disquisire su quale sia la data di nascita di questo processo, nonchè i suoi limiti temporali, proponiamo l'ipotesi dell'esistenza piuttosto di due momenti differenti all'interno di uno stesso processo, opinione condivisa peraltro da vari critici²³³.

Una prima tappa culmina con i viaggi ultramarini che sono a loro volta il risultato di una serie di rivoluzionarie acquisizioni scientifiche-tecnologiche che li hanno resi possibili e che contribuiranno a loro volta a ridefinire in modo totalmente discontinuo la cultura dell'epoca nell'ambito non solo geografico, ma anche antropologico, scientifico in generale, filosofico, economico. Se ciò che in fondo caratterizza a grandi linee la modernità è proprio la dimensione di rottura, la portata rivoluzionaria:

²³² Enrique Dussel nota in tono alquanto polemico che “Na interpretação habitual da Modernidade, deixa-se de lado tanto Portugal quanto a Espanha, e com isso o século XVI hispano-americano, que na opinião unânime dos especialistas nada tem a ver com a “Modernidade” –e sim, talvez, com o fim da Idade Média.” Enrique Dussel, *op. cit.*

²³³ Enrique Dussel, Walter Mignolo tra gli altri.

Considero que podríamos partir de lo que es más evidente: la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social, a los que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción- a la constitución tradicional de esa vida²³⁴

non vi è dubbio che questi processi ne colgano l'essenza. I popoli iberici, grazie all'apporto dato dal contatto e dagli scambi con la cultura moresca ed ebraica senza i quali il Rinascimento non sarebbe stato possibile (non a caso e paradossalmente furono queste le prime culture a pagare il processo di subjectivation-subjection che accompagna la modernità), si resero protagonisti delle avventure marittime emblema di questa rivoluzione globale. “A Modernidade, como novo “paradigma” de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, surge ao final do século XV e com a conquista do Atlântico.”²³⁵ I viaggi inoltre possono essere presi come punto di riferimento per tutto quel processo che si auto assicura la celebrazione del primato della ragione istituendo una nuova soggettività, quella dell'Occidente e del resto del mondo, istituisce le dinamiche di differenza coloniale analizzate in precedenza che accorpano colonialità e modernità, ed infine stabiliscono anche la base di quel legame tra modernità ed economia capitalista così evidente nel XIX secolo: per Quijano e Wallerstein

“The modern world-system was born in the long sixteenth century. The Americas as a geo-social construct were born in the long sixteenth century. The creation of this geo-social entity, the Americas, was the constitutive act of the modern world-system. The Americas were not incorporated into

²³⁴ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p.7. Ma anche Marshall Berman come già illustrato.

²³⁵ Enrique Dussel, *op. cit.*

an already existing capitalism world-economy. There could not have been a capitalism world-economy without the Americas.”²³⁶

In questo senso è possibile affermare che in fondo quello che viene generalmente considerato come il cuore della modernità europea rappresentato dalle potenze del centro europa tra il XVIII e XIX secolo non è altro che un secondo momento della modernità che deriva da un percorso inaugurato molto tempo prima. Gli stessi viaggi e il contatto con l'altro furono alla base della gestazione di una nuova rivoluzione culturale che aveva al suo centro il primato della ragione e le seu potenzialità²³⁷ e sarebbe sfociato nell'Illuminismo, nella Rivoluzione Francese e nella Rivoluzione Industriale. La “neotécnica” aveva permesso in un primo momento la realizzazione dei viaggi e la modernità si presentava nella sua prima tappa sotto le sembianze dell'economia mercantile; in un secondo momento, sempre più al servizio dell'economia capitalista, aveva affermato la *necessità* dei viaggi, del possesso e dello sfruttamento delle terre. Il processo era lo stesso, le nuove potenze del XIX secolo non fanno altro che seguire una strada aperta molto tempo prima. Lo stesso contatto con il Nuovo Mondo, non solo avrebbe dato una spinta rilevante allo sviluppo di nuove idee in campo scientifico e filosofico, ma le dinamiche di potere, ibridazione, oppressione ed emancipazione scaturite da questo incontro sarebbero state alla base di una serie di rivendicazioni fatte proprie da quella che noi consideriamo propriamente come Modernità, in realtà già scaturita da un momento fondamentale di gestazione: “a subjetividade constituinte, a propriedade privada, a liberdade contratual, etc. são o resultado de um século e meio de “Modernidade”: são efeito, e não ponto de partida. A Holanda (que se emancipa da Espanha em 1610), a Inglaterra e a França continuarão pelo caminho já aberto.”²³⁸

²³⁶ In Walter Mignolo, *A colonialidade de cabo a rabo...cit..*

²³⁷ Il XVI secolo inaugura la Rivoluzione Scientifica (Galileo, Copernico, Newton)-che dà luogo a una trasformazione tecnica e sociale senza precedenti nella storia dell'umanità.

²³⁸ Enrique Dussel, *op. cit.*

Entro i giochi di potere della modernità, la nuova razionalità assunta a emblema di Civiltà diviene un modello totalitario perché nega la validità di qualunque altro sistema di conoscenza che si basasse su diversi principi epistemologici, in un primo momento questa è rappresentata dal paradigma della religione cristiana, sostituita poi della religione della Scienza. “O desvio do paradigma teológico para o paradigma filosófico e científico funciona dentro do mesmo macroparadigma”: le operazioni di intervento sono comunque presentate come “subsidiarias”, nel senso che la cristianità e la “civiltà” avrebbero portato i popoli e le conoscenze “atrasadas no espaço para o presente no tempo”²³⁹.

Da queste affermazioni è possibile trarre alcune conclusioni: la prima è che se la “civilização” viene imposta all’interno di un gioco di tensioni che riguardano l’egemonia epistemologica di cui necessita la modernità per affermarsi tale - creando nello spazio o nel tempo un “atraso”- proprio per le dinamiche insite nella stessa modernità è anche chiaro che la necessità di esportare la civiltà costituisce il pretesto usato per nascondere interessi di espansione economica che la versione capitalista della modernità, così come si afferma in Occidente, porta con sé.

La seconda serie di riflessioni che intendiamo proporre, invece, riguarda la collocazione del Portogallo nei contesti di questi processi moderni e chiariscono la peculiarità della posizione del Paese sul finire del secolo XIX, in un momento in cui i suoi intellettuali hanno una chiara percezione dell’estraneità nazionale alle dinamiche moderne. In primo luogo è possibile capire quanto la percezione di quest’assenza di modernità si riveli scottante dal momento che come sviluppato in altri punti, si trattava di qualcosa che il paese aveva vissuto come proprio e come strutturante della propria identità. Il ruolo di avanguardia d’Europa non solo può essere inteso in termini geografici, ma se il paese con la Spagna si propose a capo delle spedizioni che avrebbero permesso all’Occidente di auto definirsi tale è per tutta una serie di caratteristiche che avevano reso possibili questi viaggi e che facevano dei popoli peninsulari un modello di progresso, modernità esemplare in Europa, senza contare l’impulso e la rivoluzione culturale che sarebbe nata da questo incontro con l’Altro.

²³⁹ Walter Mignolo, *Os esplendores e as miérias da “ciencia”...cit.*, p.674

“Diante da primeira explosão da força e do génio espanhol tudo cede, nada pode resistir aos braços heróicos dirigidos pela crença ardente. A Europa curva a cabeça, e a natureza è obrigada a revelar os seus segredos. Dominam o mundo conhecido e descobrem o incógnito para o dominarem: *Se mais mundo houvera lá chegaram!*”²⁴⁰

Sul finire del XIX secolo invece, l’incapacità di sentirsi moderni, così come di riconoscersi europei e colonizzatori, piani che a questo punto si chiariscono essere non tante dimensioni a sé stanti ma aspetti di un’unica dinamica, mette evidentemente in crisi l’identità stessa del paese.

In secondo luogo è interessante notare come per certi versi sia proprio, con un apparente paradosso, il fatto di essersi vissuti come prima modernità che ora li allontana dalla seconda tappa moderna. L’affermazione già riportata di Oliveira Martins, secondo il quale la causa della decadenza della civiltà iberica è radicata nella corruzione naturale delle radici della sua grandezza²⁴¹ acquista in questa prospettiva un significato più pregnante. Se i popoli iberici erano stati il cuore della cristianità, a sua volta cuore della “Cultura”, della “Civiltà”, che giustificava ed era la premessa per l’espansione ultramarina con tutte le conseguenze che essa avrebbe portato con sé, sono proprio queste caratteristiche che irrigidendosi e perdendo il loro carattere di stimolo dinamico e vivificatore avrebbero fatto piombare il Portogallo nella stagnazione, allontanandolo dalla seconda tappa della modernità. Si tratta della Controriforma e del cattolicesimo intransigente che “mataram o pensamento inventivo”²⁴², dell’assolutismo, e in particolare delle imprese coloniali. Esse indussero la popolazione ad abbandonare le terre per cercare fortuna altrove, fomentarono la

²⁴⁰ Oliveira Martins, *História da Civilização ibérica*, Livro IV, I. in Pedro Calafate, *op. cit.* p.166.

²⁴¹ “O Individualismo, o Jesuitismo e as Conquistas. Todas três são agora, formas corrompidas de um grande pensamento já anacrónico; e assim, o verdadeiro e único princípio de corrupção está no próprio facto da sua grandeza anterior” Oliveira Martins, *História da Civilização Ibérica*, Livro IV, VII. In Pedro Calafate, *op. cit.*, p. 160. Già citato in questa analisi.

²⁴² Antero de Quental, *Causas...*, p.46.

pratica della schiavitù in detrimento dello sviluppo di una mentalità favorevole al lavoro libero, il culto dello spirito guerriero a qualunque impegno nel lavoro manuale che non poteva che essere percepito come simbolo di servitù²⁴³, frenarono qualunque sviluppo industriale fornendo le ricchezze per importare dall'estero i beni di cui si aveva necessità. Per concludere con Antero: “a nossa fatalidade è a nossa história”²⁴⁴

È dunque possibile capire come sì, l'impresa coloniale potesse essere letta come espressione di processi moderni, alla sua origine, o nell'età contemporanea, ma non nel caso del Portogallo. Per questo paese esse erano il simbolo non della modernità ma del proprio vivere nel passato, inoltre, la colonizzazione, se simbolo di modernità, era giustificata dalla pretesa di esportare questa modernità, questa civiltà a chi “não tem ainda lá chegando”²⁴⁵. Di fronte al blocco culturale del Portogallo lo stesso Antero non poteva fare altro che affermare: “A conquista da Índia pelos Ingleses é justa porque é civilizadora: A conquista da Índia pelos portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta porque não civilizou.”²⁴⁶

In somma se modernità e colonizzazione vanno di pari passo, il fatto che il Portogallo non partecipasse della modernità non gli dava nessun diritto di partecipare alla colonizzazione.

E se è vero che la celebrazione del principio di civiltà in fondo non era che un pretesto per giustificare la necessità di espansione dei mercati, ugualmente la condizione del Portogallo non era certo quello di una potenza economica con questo impellente bisogno. Per questo c'era chi sosteneva che invece di dedicarsi alle terre africane forse sarebbe stato più saggio adoperarsi per organizzare lo stesso territorio portoghese.

È com efeito mais importante para Portugal possuir vida, calor, energia,
uma ideia, um propósito – do que possuir a terra de Mazona: mesmo

²⁴³ “Os netos dos conquistadores de dois mundos podem, sem desonra consumir no ócio tempo e fortuna, ou mendigar pelas secretarias um *emprego*: o que não podem, sem indignidade, è *trabalhar!*” *ivi*, p. 66.

²⁴⁴ *ivi*, p.67.

²⁴⁵ In Walter Mignolo, *Os esplendores e as miérias da “ciencia”...cit.*, p.676.

²⁴⁶ Antero de Quental, *Causas... cit.*, p.63.

porque sem as qualidades próprias de dominar de nada serve ter domínios. Se como nação estamos findos, sem força, sem alma, sem vontade, os Macololos, o Masona, o Niassa, os lagos e toda a África serão para nós tão inúteis, como inúteis eram ao pobre rei Senaquerib – que tinha cento e dez anos e tremia de frio sob o sol da Assíria – as virgens esplêndidas que os seus intendentess lhe iam buscar à Africa, terra de todos os ardores e da divina fecundidade: «Como posso eu produzir vida», tartamudeava o pobre Senaquerib, «se vida em mim já não tenho?». Sem vida em nós mesmos, como poderíamos nós levar vida à Africa?²⁴⁷

Se l'operazione non aveva alcun senso pratico, possiamo intuire come in realtà l'accanimento nella difesa della necessità dell'impresa coloniale rivestisse comunque un'importanza fondamentale per la nazione. Da un lato serviva a mantenere intatto l'immaginario identitario del paese: il richiamo al primato dell'azione coloniale attraverso la segnalazione di resti di insediamenti in Africa porta in primo piano questa vertente nella partecipazione all'imperialismo economico internazionale.

Dall'altro, il fatto che non corrispondesse ad alcuna necessità concreta risignifica l'operazione come creazione di un feticcio, il feticcio di essere ancora Europa, di essere Moderni, di essere Impero in un momento in cui sul piano storico tutte queste dimensioni erano negate e la posizione del paese anticamente Centro del mondo e del tempo, veniva ricodificata come Periferia ancorata ad un passato traballante, che pur tuttavia è necessario difendere per non andare in pezzi.

A fronte di queste riflessioni si chiariscono i gesti politici e simbolici della nazione sul finire del XIX secolo: la volontà di partecipare insieme alle altre potenze allo *Scramble for Africa* voleva essere un gesto per riaffermarsi parte dell'Europa, parte della modernità economica contemporanea ponendosi in linea con i gesti previsti dall'espansione di un'economia capitalista, un modo insomma per attualizzare il proprio essere vestendo esteriormente i panni della modernità; e quasi

²⁴⁷ Eça de Queirós, *O Ultimato*, in *Notas Contemporâneas cit.*, p.249-250.

paradossalmente, contemporaneamente riconfermare l'immaginario antico, originario. Le due cose non si escludevano a vicenda poichè il Portogallo poteva idealmente collocarsi a capo della prima ecclosione moderna risalente al secolo XVI. Il fatto di rivendicare le proprie posizioni in Africa a partire dai resti di postazioni antiche, in fondo rappresenta un riaffermare il ruolo di avanguardia, di apripista. Ma inevitabilmente segna anche lo sfasamento di intenti rispetto a quelli degli altri paesi che partecipavano al Congresso di Berlino, che non hanno alcun interesse a disquisire di simboliche questioni di priorità teoriche, ma sono mossi da ben altre concrete necessità legate alle dinamiche economiche di una modernità presente. Lo stesso principio stabilito dal Congresso dell'occupazione effettiva dei territori quale clausola per il possesso politico porta in primo piano l'occupazione come premessa di un effettivo sfruttamento degli spazi e delle risorse che era alla base delle ragioni dell'espansionismo ed espressione della "contemporaneità" di quella modernità. Lo stato di abbandono in cui versavano i territori portoghesi invece metteva in evidenza il loro aspetto di possesso esclusivamente simbolico e teorico, annullando qualunque riferimento ai principi di una moderna gestione, escludendo ancora una volta il Paese dall'universo contemporaneo e risignificando il loro antico ruolo di avanguardia non come principio di inaugurazione della modernità ma come puro passatismo. Del resto una delle caratteristiche della modernità è proprio il suo continuo superarsi risemantizzando continuamente i propri gesti in una successione temporale guidata dal pro-gresso, in evidente contrasto con il ritorno al passato sostenuto costantemente dai portoghesi.

In due termini è dunque possibile definire il paese allo scoccare della fine secolo: come distanza geografica e simbolica dal Centro, cioè come Periferia; e in base ad uno sfasamento temporale rispetto all'Europa del Nord, come "atraso". Ed è questo ritardo che la *Geração de 70* ha tentato di recuperare come la sua critica denota.

Spostandoci sul piano della poesia, sarà possibile apprezzare come le questioni della modernità precedentemente analizzate da un punto di vista teorico, siano assimilate, dibattute, elaborate criticamente nei testi in una complessa rinnovazione di temi e forme.

L'introduzione di nuove figure, o meglio "tipi" nelle liriche, legati alla trasformazione moderna, è tra gli aspetti più manifesti di un processo di rinnovamento. Per esempio, tema dei "poveri" è affrontato con una certa ricorrenza: lo ritroviamo in Antero, Cesário Verde, Gomes Leal ed anche in Nobre. Oltre a rappresentare un correlativo oggettivo, quasi allegoria dello stato di decadenza portoghese, si tratta, sul piano di un'analisi molto più semplicemente denotativa, di un modo di introdurre problematiche e correnti di pensiero inedite, di aprirsi a un nuovo dibattito che si stava svolgendo in Europa, legato al socialismo. Antero ce ne propone un assaggio in *Odes Modernas: Aos Miseráveis*²⁴⁸, *Pobres*²⁴⁹. È evidente il legame con Victor Hugo.

I riferimenti alle realtà sociali del presente diventano costanti, ma è interessante notare il modo in cui sono trattate nei testi. Nelle *Odes Modernas* di Antero "as invectivas à Igreja e ao Estado não se dirigem contra certo decreto ou contra certo bispo, nem contra uma lei ou contra um político identificáveis. Não é de sátiras que se trata –elas atingem os membros do aparelho eclesástico ou estadual na generalidade, atingem o princípio de uma autoridade inútil e que teima, no entanto, em persistir"²⁵⁰. È giustamente questo il problema sottolineato anche nel testo della conferenza, ed è su questo piano che la poesia vuole intervenire: contro le autorità del passato e in favore di un mondo nuovo che deve nascere. È in questo senso, soprattutto, che la poesia di Antero è rivoluzionaria.

²⁴⁸ Antero de Quental, *Odes Modernas*, Porto, Livraria Chardron, 1875, p.115.

²⁴⁹ *Ivi*, p.157.

²⁵⁰ Rainer Hess, *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999. p.69

Anche il satanismo, che richiama il suo congenere francese, associato alla modernità urbana, deve essere riconsiderato nel contesto di una particolare appropriazione che a nostro parere partecipa almeno parzialmente a questo discorso critico in contesto portoghese.

Echi del nuovo positivismo si ritrovano nell'indebolirsi dell'autorità religiosa nell'interpretazione delle leggi che reggono il mondo, un interessante esempio ne è dato in *À Ideia (Odes modernas)*, dove l'autore dichiara che il mondo è ormai scivolato via dalle mani di Dio:

Porque já se não lê Seu nome escripto
Entre os astros –e os astros, como atheus,
Já não querem mais lei que o infinito!²⁵¹

Subentra la necessità di trovare un nuovo principio guida: “Força, é pois ir buscar outro caminho!/Lançar o arco de outra nova ponte/Por onde a alma passe”²⁵², frase che non può non ricordare la celebre dichiarazione poi lanciata dai modernisti quando definivano *Orpheu* “a ponte por onde a nossa alma passa para o futuro”²⁵³: la questione in gioco infatti è sempre la stessa e esplode proprio in questa *fine secolo*. Si tratta della necessità di lasciarsi alle spalle il passato ed andare incontro ad un tempo e una “modalità” nuova, il Futuro, la Modernità. Nei versi appena riportati si intuisce che il cammino presente è bloccato, questo, in campo portoghese, sia in termini temporali sia nella prospettiva di una strategia di sopravvivenza dell'anima patria. La modernità come qualcosa da “agganciare”, l'altra sponda già esistente a cui approdare, rimanda alla necessità di andarla a cercare là dove si trova, in Europa, come sottolineano i membri della *Geração* nelle *Conferências*.

²⁵¹ Antero de Quental, *ivi*, p.32.

²⁵² Antero de Quental, *Odes...cit.*, p.33.

²⁵³ Fernando Pessoa, Lettera a Cortes Rodrigues del 19/01/1915. In *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Lisboa, Edições Europa-América, 1987, p.95.

Ai tempi di Antero, il tema si declina molto tipicamente, secondo la tipologia dell'inaugurazione di una nuova era in cui ai valori tradizionali si sostituisce il nuovo pensiero, prodotto dell'uomo al centro di un mondo in accelerata trasformazione realizzata per mezzo delle proprie personali conquiste. Non a caso ritroviamo la proposizione della sostituzione della fede divina con il pensiero umano, a rimarcare l'affermarsi del primato della *Ragione* che abbiamo avuto modo di mettere in evidenza nel capitolo precedente. In questo contesto più che l'uomo, ciò che viene contrapposto all'autorità di Dio è la fede nel Pensiero moderno che costantemente Antero chiosa

O Evangelho novo é a bíblia da Igualdade:

Justiça, é esse o tema imenso do sermão:

A missa nova, essa é missa da Liberdade:

E órgão a acompanhar...a voz da Revolução!²⁵⁴

L'Idea, nell'autore, non riflette dunque un semplice principio di razionalità, ma si mantiene letteralmente come espressione di ideale, il mezzo di un'elevazione, qualcosa di lontano verso cui protendere: del resto la carica messianica della poesia anteriana riflette uno stato di crisi reale bel lontano dall'essere risolto, per questo il linguaggio religioso non viene abbandonato²⁵⁵. Molto sottilmente, il poeta-filosofo non si limita a celebrare ed appropriarsi di un ideario importato da una realtà differente da quella in cui vive, le riflessioni che propone attraverso la sua poesia hanno molto a che fare con il pensiero che espone nella sua conferenza e si rivolge al contesto portoghese, pur esprimendosi in termini universali. È più volte invocata la necessità di

²⁵⁴ Antero de Quental, *No Templo*, in *Odes... cit.*, p.111.

²⁵⁵ Del resto non è tanto l'idea di Dio che l'autore critica, quanto i dogmi antichi di una religione che ha perso di vitalità e non contempla il travaglio dello spirito che invece il suo pensiero fa proprio: è la Chiesa cattolica il vero obiettivo delle critiche ("è preciso partir a Igreja em mil pedaços/ Por que se possa ver em cheio a luz de Deus"- *op. cit.* p.155). La poesia anteriana, invece, rimarrà sempre impregnata di una forte inquietudine, alla ricerca di un assoluto dislocato da un anelito di appropriazione che in questa fase, forse più facilmente che nella poesia posteriore, è da ricondurre, ancora con una certa fiducia, al centro dell'uomo stesso.

un principio di *elevazione* a cui si contrappone la sottesa percezione del paesaggio cupo e sprofondato dato dalla decadenza; e questo principio non è un dogma preconfezionato e imposto dall'autorità politica o ecclesiastica, ma nasce da un *movimento* e da una ricerca attiva dello spirito e del pensiero

Ergue-te, então, na majestade estóica
De uma vontade solitária e altiva
*N'um esforço supremo de alma heróica*²⁵⁶

Quest'anima eroica è ciò che il presente ha perduto²⁵⁷ e che riconquisterà, nell'ottica dei giovani rivoluzionari, nella rinnovata libertà dell'uomo libero dai dogmi e dall'atrofia del pensiero:

A Ideia, o summo Bem, o Verbo, a Essência,
só se revela aos homens e às nações
*no céo incorruptível da Consciencia!*²⁵⁸

Questo è il trionfo della Rivoluzione sull'autorità, ciò che l'autore auspica essere la premessa e l'apertura ad un mondo nuovo. Gli stessi titoli delle poesie sono illustrativi di questo avvento, ne è un esempio *Secol si rinnova* che usa un verso di Dante per evocare la possibilità di un'analoga ri-generazione del momento storico²⁵⁹ presente. Vale la pena ancora una volta sottolineare la predominanza data al pensiero, come forma di appropriazione umana dell'"Ideia" quale gesto critico, dinamico e di conquista ("*esforço supremo d'alma heróica*"). Del resto la poesia di Antero costituisce un nuovo genere di poesia, la poesia pensante: ne possiamo annotare l'andamento discorsivo, a volte sviluppato per parallelismi, giustapposizioni, razionalmente ripartito in sezioni. In

²⁵⁶ Antero de Quental, *op. cit.*, p.34. I corsivi sono nostri.

²⁵⁷ Si veda l'esempio riportato da *A ilustre casa de Ramires*.

²⁵⁸ *Ivi*, p.38.

²⁵⁹ Hess propone una riflessione su questo parallelismo, in Rainer Hess, *op. cit.*, p.69.

alcuni casi si tratta di veri e propri sillogismi, condotti secondo un appropriato concatenamento logico. L'uso dell'ode non è estraneo a questo intento: il poeta associa il sonetto al "lirismo puro da alma", l'ode al "lirismo de cabeça"²⁶⁰. Non esistono affermazioni di Antero che provino la filiazione del suo concetto poetico di ode da Hugo, pur tuttavia, come propone Hess, esiste una comunione di intenti che vale la pena notare. Hugo, nella prefazione alle sue Odi che datano 1823, le considera l'espressione più adeguata "pour solenniser quelques-uns de ceux des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures"²⁶¹: in Antero ritroviamo sia il tono solenne, ma soprattutto la necessità di presentare una riflessione poetica che funga da guida (controparte di un'opera di riflessione critica e filosofica sviluppata in prosa), che funga da premessa per una trasformazione del tempo. Per questo i poeti sono chiamati ad essere "os pregadores do Ideal"²⁶². Insomma, già nel 1865, in contrapposizione ad un ultraromantismo languido e stantio, il poeta-filosofo si batte per affermare la missione civile della poesia, il suo ruolo nella trasformazione della società: per questo le sue odi sono "Moderne".

La necessità di reinserire il Portogallo nella realtà moderna, legarlo, come sostiene Antero, al moderno movimento di idee che al Paese manca, è un compito che un po' tutti questi giovani rivoluzionari si incaricheranno di portare a termine. Da qui nasce la creazione di Carlos Fradique Mendes, prodotto della collaborazione scherzosa tra Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Antero. Così come il diciannovesimo secolo era stato definito un secol fantasma, la sua modernità assente o fantasmatica, lontano ricordo stridente con il contesto contemporaneo, il più emblematico poeta della modernità cosmopolita esemplare non poteva che essere a suo modo un fantasma, un personaggio inventato o importato comunque da un immaginario, che in Portogallo non poteva sussistere.

Batalha Reis dichiara:

²⁶⁰ In Hess, *op. cit.*, p.60.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Antero de Quental, *Odes...cit*, p.46.

Um dia pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecido em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso, pensamos em suprir uma das muitas lacunas lamentáveis criando ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes²⁶³

Si trattava appunto di “dar a conhecer no país a riqueza das ideias modernas fora de Portugal”²⁶⁴: la modernità è identificata con qualcosa di lontano, esterno e intenzionalmente la sua figura letteraria e biografica è forgiata secondo modelli che vengono da fuori, da quello che era considerato il centro della vita fin-de-siècle, Parigi²⁶⁵. Nella nota biografica scritta da Eça ai primi versi pubblicati nel 1869 sul giornale lisboeta *A Revolução de Setembro*, lo troviamo associato ai grandi nomi che fecero scalpore intercalati dalla citazione di altri personaggi di natura assolutamente fantastica

Habitando Paris durante muitos anos, conheceu o sr. Fradique Mendes pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa. O seu espírito, em parte cultivado por esta escola, É entre nós o representante dos *satanistas* do Norte, de

²⁶³ Jaime Batalha Reis in Joel Serrão, *O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livrso Horizonte, 1985, p.155.

²⁶⁴ Jaime Batalha Reis in Hess, *cit.*, p. 125.

²⁶⁵ Che sia stato creato come simbolo di modernità, declinabile nel senso di attualità, così come nel senso di ideale utopico di civiltà —elementi che come visto si lega in un unico quadro— lo testimoniano alcune delle note con cui Eça ne traccia la bibliografia nella sua personale rielaborazione fine secolare: “Cá encontrei o teu Fradique, que considero o português mais interessante do século XIX. Tem curiosas parecenças com Descartes. [...] Ramalho Ortigão, pouco tempo depois, dizia dele numa carta carinhosa: «Fradique Mendes è o mais completo, mais acabado produto da civilização». Eça de Queirós, *A correspondência...cit.*, p.54.

Coppert, Van Hole, Kitziz, e principalmente de Ulurus, o fantástico autor
das *Auroras do Mal*.²⁶⁶

Si tratta di un aspetto interessante non solo per la costruzione, a lungo discussa dai critici, del significato del gesto Fradique, ma per altre due ragioni: da un lato è evidente l'implicita volontà di deridere il provincialismo portoghese, che nello spirito combattivo e estremamente irriverente di quelli che allora erano poco più che giovani ventenni, doveva avere l'aspetto di un pubblico assolutamente incapace di distinguere i veri autori d'oltralpe da quelli fantasticati, e tuttavia votato ad una cieca ammirazione per tutto ciò che veniva dal Centro dell'Europa; dall'altro, proprio nella definizione dell'esistenza di una scuola di "satanistas do norte" viene delimitato lo spazio che nell'immaginario era riservato alla modernità, connotata sotto il profilo della provocazione che avrebbe dovuto scioccare il tradizionalismo e conservatorismo della società portoghese, come qualcosa di vagamente distante (il Nord, genericamente inteso), non proprio dunque, e significante della suddivisione del mondo in poli fortemente connotati. Cesário Verde, nella sua lunga poesia *Nós*, avrebbe considerato il Nord come l'emblema delle nazioni industriose, sviluppate economicamente²⁶⁷ qui invece esso viene a delimitare lo spazio dello sviluppo intellettuale e culturale e serve, nell'economia della presentazione poetica, a caratterizzare per opposto, le antinomiche fattezze del Sud. La struttura dell'immaginario per contrasto, per opposizioni, anche solo implicitamente evocate sarà colto appropriatamente da Nobre che ne proporrà una rilettura globale, sebbene situata, molto significativa.

I critici hanno mostrato come il satanismo di Fradique non abbia niente di quello Baudelariano, Hess afferma che si tratta di un satanismo "realmente brandito"²⁶⁸, quasi

²⁶⁶ Eça de Queirós, *A Revolução de Setembro*, Lisboa, 29 de Agosto de 1869, n° 8167; articolo riportato in Joel Serrão, *O Primeiro...cit.*, p. 258.

²⁶⁷ "Sim! Europa do Norte (...)/ Ó cidades fabris, industriais/ De nevoeiros, poeiradas de hulha, / Que pensais do país que vos atulha/ Com a fruta que sai de seus quintais?" Cesário Verde, *Obra completa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p.170.

²⁶⁸ Hess, *op. cit.*, p.129.

a voler rincarare che questa linea stilistica mal si applica al contesto lusitano, segnalando, dal punto di vista della realizzazione poetica il suo carattere derivativo; Joel Serrão dal canto suo denuncia che si tratta “satanismo tímido ou até immensamente provinciano na imitação ou desenvolvimento ou incompreensão radical do que fora e era o satanismo de um Baudelaire e de outros”.²⁶⁹

Ma se si ripensa al progetto nella sua globalità, dal nostro punto di vista, si tratta invece di un’interpretazione e di un’appropriazione volutamente diversa del topos riconducibile allo sgretolarsi del dogma cattolico. Senz’altro in contesto portoghese più che affrontare le conseguenze relative alle trasformazioni inerenti alle dinamiche della modernità fisiche e filosofiche, come la crisi storica del Cristianesimo, svolgevano una funzione di destabilizzazione della struttura chiusa, stantia ed estremamente conservatrice della società .

Anche il satanismo di Gomes Leal, può essere ricondotto ad una stessa modalità di uso del topos letterario: “Actuando sobre uma vertente sacrílega (e não sobre um alicerçado ateísmo), traduzia também uma postulação multimoda e até paradoxal para o Absoluto”²⁷⁰ scrive elucidativamente Seabra Pereira nel curare l’edizione di *Claridades do Sul* e riprendendo poi le riflessioni dell’autore in *Considerações sobre o Realismo* evidenzia la sua “valorização da escola satânica como “escola positiva, crítica e analítica”²⁷¹.

Nella conferenza di Eça, il Realismo viene inteso come un nuova forma di arte che renda possibile una forma di auto conoscenza. L’interpretazione di Antero del satanismo che risintonizza la poesia sulle strategie del realismo, può identificare un punto di contatto e mostrare una comunione di intenti che porta in primo piano le necessità culturali del Portogallo della fine secolo: il poeta, scrivendo l’introduzione alla seconda sezione di poesie di Fradique riunite sotto l’eloquente titolo di *Poemas do macadam*, definisce il satanismo come “o realismo no mundo da poesia”.

²⁶⁹ Joel Serrão, *O primeiro Fradique... cit.*, p.237.

²⁷⁰ J. C. Seabra Pereira in Gomes Leal, *Claridades...cit.*, p.12.

²⁷¹ *Ivi*, p. 14.

Se ci si concentra sulla poesia di questi anni, si potrebbero incontrare due tendenze fondamentali, sottolineate anche da Hess: una “poesia de ideia” che vuole segnare una distanza dalla poesia sentimentale romantica, e una poesia che persegue una «desromantização» de conteúdo e de formas”²⁷². Per quanto riguarda quest’ultimo aspetto, i poeti si servono di vari mezzi per concretizzarlo, tra cui l’ampio uso dell’ironia e della parodia. Si tratta di strategie letterarie da tenere in considerazione poiché Nobre, che a prima vista pare totalmente impregnato di sentimentalismo, si servirà in modo sottile dell’ironia proprio come dispositivo di “negazione”.

In generale, la tendenza è a portare l’attenzione sull’attualità, occuparsi delle questioni scottanti della realtà del tempo, in genere si tratta di poesia di forte impegno sociale, ne è un esempio Gomes Leal, come già evidenziato, che propone forti attacchi alle figure di potere, cerca di combattere la corruzione dell’epoca, e si esprime per questo facendo proprio uno stile *panfletario*. Si tratta di liriche che colgono il sentimento di decadenza di un mondo agonizzante e ripropongono, calandosi nelle questioni quotidiane, il messaggio di riscatto che si esprime in genere attraverso un gesto rivoluzionario più o meno politico.

È interessante notare tuttavia che il grande mentore della poesia in nuovo stile, Antero, con le *Odes Modernas* si faccia però piuttosto rappresentante di una forma di poesia de “actualidade intemporal”²⁷³ per lui la rivoluzione, come visto, è meno un fatto politico che filosofico-culturale e ha a che fare con il movimento complessivo di rinnovamento del tempo e del pensiero, questo a significare quali fossero le vere problematiche della *fine século* portoghese, che rispetto alla realtà di sommovimento, industrializzazione, lotte proletarie che agitavano il resto d’Europa, presentava una fisionomia alquanto propria²⁷⁴.

Antero getta le basi per la diffusione di questa sensibilità di rinnovamento che ciascun poeta interpreterà a suo modo. Guilherme de Azevedo intitola la sua raccolta di poesie

²⁷² Hess, *op. cit.*, p.145.

²⁷³ Hess, *op. cit.*, p.155.

²⁷⁴ Oliveira Martins conferma: “ A Espanha teve Cartagena, a França teve ainda a Comuna de 71; nós tivemos umas greves apenas, por não possuímos suficiente indústria fabril” in Joel Serrão, *Temas oitocentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, vol. 1, p.27

Alma Nova da un verso dell'ode rivoluzionaria *Secol'si rinuova*, e non è un caso che dedichi il libro proprio al poeta-filosofo.

Sulla scia di Antero, che porta in primo piano l'idea della fine di un'era e l'inizio di un tempo nuovo, Guilherme de Azevedo insiste sull'immaginario della città moderna, chiaramente ispirato ai *Tableaux* parigini di Baudelaire. Riportiamo una strofa che riassume in sé varie tensioni colte in questa percezione di modernità incipiente in quanto trasformazione, presente del tempo attuale:

No entanto, podes crer: faz muito menos frio

À luz do novo sol, do gás provocador;

E o século, apesar de gasto e doentio,

Não pode já escutar o cântico sombrio

Que fala de ideais e cousas sem valor!²⁷⁵

L'illuminazione a gas doveva essere uno degli elementi di maggior impatto nell'insieme delle trasformazioni che la nuova era aveva portato. Si tratta delle strutture della modernizzazione tecnica metonimia di una trasformazione del pensiero, di un fermento di idee di maggiore portata che trovava una sua realizzazione pratica nel campo del miglioramento delle condizioni di vita. Significativamente il gas diventa simbolo di una nuova era ("novo sol"), e allo stesso tempo emblema dell'avvenuta sostituzione dell'assolutezza dell'elemento ordinatore naturale, quasi divino, il sole, con un prodotto dei processi di razionalizzazione umana che a loro volta diventano principio guida, "illuminante". In questo senso l'aura della modernità è provocatrice, irriverente nei confronti dell'autorità antica, degli ancestrali principi che reggono il mondo, con particolare riferimento a quello portoghese. La luce del gas in fondo, poi, è ciò che illumina le notti delle città, che non sono più le notti romanticamente cantate, ma si mostrano nel loro spettacolo anche inquietante, torbido, come ben esemplificato in alcune delle liriche di Guilherme de Azevedo, ma anche dallo stesso Cesário Verde. La luce del gas che illumina il lato oscuro, nascosto diventa metafora di un processo più

²⁷⁵ Guilherme de Azevedo, *Alma nova*, in Hess, *op. cit.*, p.150.

complesso: è la modernità stessa ad essere costituita di dissonanze e i processi moderni non possono che mettere in luce questo lato, non a caso e con grandi equivoci definito come “satanico”.

È l'elemento di cui Rella, ricorrendo alla definizione di Musil, si serve per studiare l'essenza dei nuovi processi, *l'andersdenken*.²⁷⁶

Chiaramente si parla del tempo, (o século) che nella tradizione importata della modernità, così come nella sua essenza stridente, inquietante è “doentio”: ancor più lo sarà quello portoghese che è stato comparato ad un infermo, un moribondo per i processi precedentemente analizzati. Il fatto che non sia semplicemente un secolo malato ma anche “gasto” riporta l'attenzione sull'esaurimento delle forze vitali che vanno oltre il panorama decadente letteralmente tipico, è un secolo fatto di passato esaurito quello a cui si riferisce l'autore, che non ha più nulla da dare, è un tempo malato proprio perché affetto da una carica di passatismo a cui si oppone la necessità di un tempo presente, intravista in una dimensione affermata di superiorità e di riscatto (faz muito menos frio/ à luz do novo sol) che la poesia vuole contribuire a generare proponendo una critica anche ai modi lirici del passato, ormai canti che non hanno più niente a che fare con la realtà, espressione di un mondo dell'ideale di cui il Romanticismo non è che un epifenomeno. A ciò viene contrapposto l'intento di portare l'attenzione sulle questioni del presente.

In questo vediamo come gli autori si servano della poesia in un modo prossimo a quello della prosa: Eça, criticando il protratto scollo tra ideale e realtà, passato e presente vissuto dalla società portoghese, proponendo il realismo come una nuova forma di arte, critica e necessaria, se ne serviva per risintonizzare l'orologio della vita portoghese sull'ora della modernità presente.

²⁷⁶ Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, p.26.

1.2.4 Lo spazio della città come radiografia della modernità portoghese.

Un accenno alla trasformazione urbana, ai processi di trasformazione “materiale” della vita portoghese durante il secolo della modernizzazione non sono secondari per capire la portata delle ripercussioni che hanno avuto sulla mentalità dell’epoca nonché la rivoluzione culturale da cui nascono. Joel Serrão è stato uno degli studiosi pionieri nel richiamare l’attenzione su di una storia della cultura del XIX secolo necessariamente comprensiva anche degli aspetti materiali, essi forniscono informazioni fondamentali sui processi di mutamento globale che investono l’epoca. Una breve panoramica mostrerà i riscontri pratici del discorso teorico di comparazione di immaginari tra l’Europa e il Portogallo precedentemente affrontato.

All’inizio del XIX secolo, ma in realtà anche molto dopo, il Paese basava la propria economia su di un regime prevalentemente agricolo, e il problema fondamentale era quello molto basilico della produzione del pane, della gestione di una cultura di cereali necessaria alla sussistenza della popolazione. Il paesaggio tecnologico dell’epoca era riducibile ad un elemento costante ed emblematico: il mulino, a vento o ad acqua. Non sorprenderà dunque che l’idea di introdurre la macchina a vapore in Portogallo avvenisse per la prima volta con l’obiettivo di applicarla alla macina. Ora, un altro elemento da segnalare non a semplice titolo di curiosità ma perché emblematico, è il fatto che la proposta, avanzata intorno al 1809, venisse da un francese portoghesizzato, Jacome Ratton: nell’esaminare la storia della modernizzazione portoghese è impossibile non notare come questa sia stata realizzata spesso per mezzo di stranieri, o compagnie straniere sul territorio. Il segretario della Real Junta do Comércio, intuendo che più che di un affare personale si trattava di un’operazione da cui poteva dipendere la prosperità pubblica, si propose di fare da mediatore con il sovrano a cui si rivolge in questi termini:

“É lastimoso o estado em que nos achamos a respeito de máquinas: fazemos tudo à força de braços, e de animais, enquanto nos outros países a força dos elementos quase dispensa a mão do homem nos trabalhos mais pesados, e aumenta prodigiosamente os frutos da indústria. Em uma

grande parte da Europa, e nos Estados Unidos da América já os rios e até os mares se navegam pelo agente do fogo, sem mastros, sem velas e sem remos; e entre nós ainda se não acha estabelecida uma só máquina de vapor nas nossas fábricas. Enquanto não melhorarmos muito a este respeito serão baldados todos os esforços para competir com os estrangeiros. Convém pois, que Vossa Majestade, seja-me permitido usar desta expressão, esgote os Tesouros da sua Real Munificência para ter bons maquinistas, e introduzir nos seus Estaods o uso e o gosto das máquinas”²⁷⁷

Da queste parole affiora la consapevolezza di una differenziazione nei confronti dell’Europa e degli Stati Uniti che in termini di sviluppo tecnologico si sostanzia come carenza del Portogallo e si proiettava come un ritardo a cui fare fronte il più in fretta possibile per poter essere competitivi. Lo stesso segretario aggiungeva infatti che: “estamos na infância, e que sem grandes socorros não podemos entrar em uma luta, que até os adultos temem”²⁷⁸. Quella dell’infanzia è una metafora potente: portando l’attenzione sulla dimensione temporale chiarisce come le differenze tra il panorama culturale portoghese e europeo potessero essere riconducibili ad una dimensione concettuale che rimandava all’idea di un processo progressivo in cui il Paese era rimasto ad uno stadio non solo meno evoluto ma anche temporalmente arretrato, legato al passato della storia della civiltà. Lo stesso topos è individuabile nei manifesti satirici e nelle parodie in cui gli inglesi identificano i portoghesi come “macacas d’Africa”: “E Salisbury dizer logo Portugal: bolsa ou vida. Oh! Yes. Portugal no ter esquadrone, ni torpedeira, ni navia, ni couraçada. Portugal ser macaca d’Africa, e no poder bater-se com Inglaterra”²⁷⁹

Tornando alla storia dei progressi della cultura economica e materiale, la neotécnica come direbbe Echeverría, il maggiore problema dell’epoca era quello del trasporto dei

²⁷⁷ Discorso di José Acúrsio das Neves, segretario della Real Junta di Comércio nel 1817, in Joel Serrão, *Temas oitocentistas...cit.*, p.59.

²⁷⁸ Joel Serrão, *Temas oitocentistas...cit.*, p.59.

²⁷⁹ Fernando de Vilhena, *John Bull*, 1890 in Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p. 134.

prodotti dell'agricoltura: considerata la mancanza di mezzi e vie di comunicazione, il paese così disarticolato in regioni senza contatto tra loro, era destinato alla povertà e la sua economia alla stagnazione. Poiché la maggior parte del commercio era realizzato per mare, non sorprende che il progetto di diffusione della macchina a vapore venga nell'immediato applicato alla costruzione delle navi. Se però l'attività della fascia costiera era piuttosto dinamica, l'interno del Portogallo rimaneva a margine della circolazione nazionale, mentre era sempre più evidente la necessità di creare una solida rete di comunicazione che avrebbe facilitato non solo lo sviluppo economico, ma anche la circolazione di idee e l'unificazione di un Paese che non aveva assolutamente una percezione di sé²⁸⁰: la stessa toponomastica riflettesse lo stato di isolamento in cui si trovavano persone e culture locali. La definizione "Trás-os-Montes" per esempio, rimanda inequivocabilmente ad uno spazio sconosciuto, lontano e inavvicinabile, segnato da un confine, una barriera.²⁸¹

Quando nelle città maggiori, Porto prima, Lisbona poi, cominciava a svilupparsi una fragile industria nazionale²⁸², favorita dal trionfo del movimento liberale contro l'assolutismo, l'interno del paese continuava a vivere ai margini di questo processo, come "inscrustado num tempo devoluto"²⁸³, non solo non essendo toccate da queste dinamiche ma neppure conoscendone l'eco. Lo spazio, anche nelle narrazioni letterarie, spesso diviene metafora di un tempo, e di un movimento che continua a rimandare all'idea di passato, o di un ritardo. L'*incipit* di *A Capital* di Eça de Queirós,

²⁸⁰ Marta Coelho de Macedo ha realizzato uno studio sul ruolo degli ingegneri nella vera e propria costruzione dell'idea di nazione: "As obras publicas tornam-se essenciais para integrar as várias paisagens do país e os seus habitantes no conjunto do espaço nacional." In Marta Coelho de Macedo. *Projectar e construir a nação. Engenheiros e território em Portugal (1837-1893)*. Coimbra [s.n.] 2009,

²⁸¹ La frammentazione del territorio nazionale evidentemente costituiva anche un grande problema di natura economica. "O panorama nacional é desolador: hoje não é possível o comércio directo, por exemplo, do interior de Tras-os-Montes para o interior do Alentejo. Quem quisesse enviar os seus produtos de uma a outra provincia por terra, encontraria mais dificuldades que em dobrar o Cabo da Boa Esperança; de sorte que não ha comercio interno extenso e a grandes distancias: é só local e dentro de um pequeno raio. Não há portanto circulação neste corpo: os membros vivem dispersos e isolados, e apenas existe uma simples transmissão de producto, por escalas e transacções sucessivas, o que encarece excessivamente o preço do género." In Marta Coelho de Macedo, *op. cit.*, p. 143.

²⁸² "a nossa nascente (ou talvez agonizzante!) indústria", Passos Manuel, 1837, in *ivi*, p. 93.

²⁸³ *Ibidem*, p.103.

pur ritraendo un contesto in cui la ferrovia ormai aveva fatto la sua comparsa, anzi, propriamente collocando in primo piano il sistema di comunicazione che lega la periferia al centro, indugia sulle caratteristiche che trasmettono l'aspetto più dimesso, marginale dello spazio della provincia. "A estação de Ovar, no caminho-de-ferro do Norte, estava muito silenciosa, pelas seis horas da tarde, antes da chegada do comboio do Porto"²⁸⁴: il silenzio, i pochi viaggiatori e le loro descrizioni languide e immobili ("um rapaz magro, de olhos grandes e melancólicos" e "um mocetão do campo que se conservava imóvel, encostado à parede, com as mãos nos bolsos, os olhos duramente cravados no chão"²⁸⁵) trasmettono l'atmosfera di impasse della periferia portoghese, come uno spazio fuori dal tempo o come uno spazio che vive di un altro tempo. Ecco le prime battute che si scambiano il protagonista e il capostazione: "-Creio que o comboio vem atrasado...

-Vem sempre atrasado aos sábados...É a demora em Espinho."²⁸⁶

Il "ritardo" è il tema che viene proposto per identificare questo contesto, andando ben al di là delle esigenze della narrazione, diventando metafora di una suddivisione spaziale che si fa anche temporale, in relazione a ciò che viene inteso come emblema della modernità, che non a caso qui arriva tardi. Il Paese vive a due velocità, ancora Eça riassumerà la percezione comune in modo provocatorio: se si esclude il piccolo centro amministrativo, "o resto é paisagem"²⁸⁷. Sulla scia di questa lettura, con un'interpretazione più sociale, anche le considerazioni di Helder Macedo a partire dallo studio sull'epoca di Cesário Verde:

O já considerável desfasamento entre as classes governantes e o povo, entre a abstracção e a realidade, foi aumentando gradualmente até ter passado a haver em Portugal virtualmente duas nações: a citadina, europeia e cosmopolita [...] e a outra. [...] Esta polarização cultural se

²⁸⁴ Eça de Queirós, *A Capital*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1999, p.7.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 7.

²⁸⁶ *Ivi*, p.8.

²⁸⁷ Eça de Queirós, *Notas... cit.*, p.155.

reflecte caramente no contraste ideológico entre a cidade e o campo e na sua extensão para abranger o equivalente contraste entre as nações industriais e «civilizadas» e o Portugal atrasado e rural”²⁸⁸

In effetti, se si considera il paragone con l’Europa, questo ritardo della Perifeira rispetto al Centro diviene metafora dello stesso Portogallo come sintomaticamente annuncia Jacinto in *A cidade e as serras* nel far ritorno alla terra natale dopo che la compagnia dei trasporti gli aveva perduto 23 valigie provenienti da Parigi.” Jacinto cammina lentamente para o poial de uma janela, onde caiu esbarrandado pelo desastre, sem resistência ante aquele brusco desaparecimento de toda a Civilização. [...] Enfim, a Península, a barbária!²⁸⁹

Data la costituzione del territorio, il mezzo più rapido di comunicazione attraverso l’entroterra erano i fiumi, tuttavia, essi erano soggetti a regimi variabili, soprattutto nel periodo delle secche durante l’estate, inoltre per la maggiore facilità di percorrenza in senso discendente piuttosto che ascendente, finivano per risultare più mezzi di distribuzione dei prodotti alle coste che vie di penetrazione e omogeneizzazione dell’interno. Le strade invece, all’inizio del XIX secolo erano ancora di terra battuta, impraticabili durante alcune stagioni, non attrezzate e insicure: e il ritornello era più o meno lo stesso quando si trattava di qualificare qualcosa della modernizzazione portoghese in relazione con la situazione oltre frontiera: “as estradas de Portugal eram, com muitas poucas excepções, as piores da Europa”²⁹⁰

I viaggi si realizzavano in “diligências”, si trattava di dislocamenti scomodi e interminabili, e nonostante tutto, ancora ai tempi del giovane António Nobre, evidentemente, fuori dai grandi centri questi stessi mezzi di trasporto erano accolti come una grande novità, vista la reazione di sorpresa che suscitavano nei contadini²⁹¹,

²⁸⁸ Helder Macedo, *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, 1999. p.40.

²⁸⁹ Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, Braga, Editora Ulisseia, 2001. p.150.

²⁹⁰ José Acursio das Neves in Joel Serrão, *op. cit.*, p. 105.

²⁹¹ “E, enquanto a velha mala-posta, / A custo vai subindo a encosta / Em mira ao lar dos meus Avós, / Os aldeões, de longe, alerta, / Olham pasmados, boca aberta...” in António Nobre, *op. cit.*, p.75.

segno ancora una volta di un Paese dove la campagna e i centri costituivano mondi a parte, visto che intanto, per lo meno in questi ultimi, con l'instaurazione del liberalismo si erano cominciati ad affrontare una serie di cambiamenti materiali per venire incontro alle necessità di sviluppo economico del paese. Inizialmente furono i "barões" che per la manutenzione dei propri interessi appoggiarono Costa Cabral il quale diede vita ad un vero e proprio programma di fomento dei trasporti. È nel 1949 che inizia la costruzione di strade *macadamizadas*, e questo è interessante perché nell'immaginario diventa sinonimo di un processo di modernizzazione che viene, ancora una volta, da oltre i confini nazionali: come è noto la parola "macadam" è coniata sul nome del suo inventore Mac-Adam (1756-1836). Il macadam assurge a simbolo di modernità nell'immaginario piuttosto rurale portoghese, evocando la più o meno fantasticata fisionomia urbanizzata delle metropoli europee. Non è un caso che Carlos Fradique Mendes, proprio in qualità di poeta moderno e viaggiatore, intitoli una delle sue raccolte di poesie *Poemas do macadam*²⁹², usando le nuove trasformazioni tecniche frutto dei processi di modernizzazione quali simbolo metonimico di un processo di trasformazione globale più ampio, quello della Modernità.

Il passo successivo, e la vera incarnazione però dell'idea di Progresso, sarebbe derivata dalla strutturazione e realizzazione di una estesa rete ferroviaria in Portogallo ad opera di Fontes Pereira de Melo²⁹³. Questo si può essere preso come punto di snodo di un globale processo di rivoluzione perché avrebbe cambiato radicalmente la percezione della realtà portoghese²⁹⁴. Significava finalmente l'unificazione del territorio nazionale, l'incremento di un mercato globale, il contatto tra realtà differenti che sarebbero state premessa per le migrazioni di massa della popolazione rurale verso le città, o verso i porti per imbarcarsi e tentare l'avventura in Brasile, visto lo stato precario della

²⁹² Pubblicate nel 1867 da Antero de Quental.

²⁹³ Fontes Pereira de Melo nel 1852 crea il Ministério e il Conselho das Obras Públicas, organo centralizzato e autonomo che si assume la tutela assoluta sulla costruzione delle infrastrutture del regno.

²⁹⁴ "Na verdade, de alguma forma o comboio significou, pelas consequências de toda a sorte dele edvindas, o começo de facto da época contemporânea entre nós" Joel Serrão, *Temas oitocentistas cit.*, v. 2, p.255.

situazione economica portoghese; ma significava anche una circolazione sempre più rapida di idee, informazioni, immaginari provenienti non solo dall'interno del Portogallo ma anche dalle nazioni straniere, prima fra tutte la Francia, innescando così un'accelerazione esponenziale dei processi di trasformazione. È noto che alla base del fermento di idee scatenatesi nel seno delle discussioni della futura *Geração de 70* che avrebbero contagiato e rivoluzionato il pensiero portoghese, vi erano i libri giunti a Coimbra grazie all'inaugurazione della linea ferroviaria tra Lisbona e Parigi. Inoltre i viaggi in treno avrebbero avuto un impatto importante nel modo stesso di percepire il mondo: l'esperienza della velocità, l'accorciamento delle distanze, avrebbero, soprattutto nei decenni successivi, trovato un riscontro in nuovi tentativi di esperienza artistica.

Raramente si pensa alla portata che una rivoluzione delle infrastrutture può rappresentare nel suo impatto culturale: nell'epoca in questione, oltre ad essere icone della modernità liberale ottocentesca, esse "ultrapassam a estrita lógica funcional de sistemas de transporte: elas são veículos de colonização."²⁹⁵ Il caso della generazione dei giovani di Coimbra costituisce un'esemplificazione letterale del concetto, ma in realtà il discorso è molto più generale e riguarda prima di tutto la realizzazione materiale delle opere pubbliche in sé: "Uma grande parte dos atributos da modernidade (racionalidade, ordem, precisão e eficácia) encontra a sua expressão primeira no território das obras públicas. Foi através delas que os portugueses de oitocentos aprenderam o significado da complexa filosofia da circulação saint-simoniana."²⁹⁶

²⁹⁵ Marta Coelho de Macedo. *op. cit.*, p.4

²⁹⁶ *Ivi*, p.116. L'operato di Saint Simon ebbe una grande risonanza in Portogallo, nel momento in cui ai problemi esistenti sollevati, si propose come soluzione la nascita dell'economia politica. Una volta consolidata l'idea che la ricchezza non viene solo dalla capacità di produzione ma anche da quella di raggiungere nuovi mercati, si intuisce la ragione dell'interesse dello stato nell'assumesse la responsabilità di regolarla.

Saint Simon, nato nel 1760, aveva appoggiato la Rivoluzione Francese e combattuto a lato di Washington, aspetti che mettono in evidenza la sua esplicita filosofia dell'azione. Propose di insediare nelle alte sfere dello stato un'élite di tecnocrati, e collocare gli Ingegneri accanto agli industriali. In questo modo, l'amministrazione si sarebbe incaricata di svolgere un piano di grandi opere pubbliche. Le reti di comunicazione sono alla base della politica economica saint-simoniana. Chevalier, il suo discepolo, fu colui che trasformò poi le opere pubbliche da mezzo a fine. In Portogallo sono molti gli

Nel caso poi dell'estensione della rete di comunicazione in Portogallo, essa diviene il tramite per proporre una battaglia per la modernizzazione dell' agricoltura che va di pari passo con quella per i mezzi di trasporto: di fatto la costruzione di vie di comunicazione ha senso nell'ambito di un complesso programma di sviluppo economico solo se accompagnata da una rivoluzione agricola. Memorabile a questo proposito è l'esperienza di alleanza tra le ferrovie e l'industria chimica nel debellare la filoxera che aveva attaccato i vigneti del Douro: da essa nascerà un progetto di ristrutturazione ambientale e paesaggistica che avrebbe modificato l'identità di quella regione.

Álvaro Ferreira da Silva²⁹⁷ individua due momenti nel programma di miglioramenti nel contesto urbano nella vita portoghese della seconda metà del XIX secolo. Se il potenziamento delle infrastrutture per la circolazione legato al fontismo è ben conosciuto, meno noto è quello legato ad un progetto di potenziamento delle infrastrutture urbane. Tra il '56 e '58 infatti si verifica una crisi sanitaria importante che si riflette in alti tassi di mortalità nella città di Lisbona e innesca la necessità di una serie di interventi urbanistici che favorissero migliori condizioni di circolazione e di igiene. Tuttavia questi si realizzarono propriamente solo in un secondo tempo, tra gli anni '70 e '90 e andarono di pari passo con i processi di internazionalizzazione della città grazie ai maggiori contatti favoriti dalla rete ferroviaria: l'implicita operazione di paragone, soprattutto con la Francia, non solo poneva l'accento sulla necessità di realizzare le operazioni necessarie allo sviluppo dell' economia stagnante ma comportava anche l'emulazione di differenti modelli di vita che inquadravano lo status delle moderne capitali europee. Lo studioso in modo chiaro fa emergere il legame tra il progetto di modernizzazione in Portogallo e il panorama delle grandi città oltre confine: "uma palavra procura exprimir este ideal de modernidade, num sentimento

ingegneri formati a questa scuola, e assorbiti nell'amministrazione dello stato, iniziano a leggere le questioni economiche come un problema tecnico scientifico da risolvere. Il dibattito aperto condusse negli anni 50-60-70 alla costruzione di grandi opere pubbliche.

²⁹⁷ Álvaro Ferreira da Silva, *Ideais oitocentistas de modernização urbana. O embelezamento como projecto (1858-1891)* in Magda Pinheiro, Luís V. Baptista, Maria João Vaz, *Cidade e metrópole. Centralidade e marginalidade*. Oeiras, Celta Editora, 2001.

de emulação e de competição com outras metrópoles: [...]embelezamento.”²⁹⁸ In questo senso, la necessità di procedere ad un impianto di modernizzazione rispondeva ad un duplice intento: utilitaristico ma soprattutto simbolico.

Sembrerebbero due le direttive simboliche che emergono in questa analisi sul piano urbanistico. La prima coinvolge l’asse temporale, la presa di coscienza di uno sfasamento tra le strutture desuete che reggono la città e l’ideale di riaggiornamento a cui tendere tramite la stabilizzazione delle strutture di progresso nella vita urbana: “...a velha cidade de Lisboa, restaurada em parte de um grande desastre, ocorrido em meados do século passado, não corresponde a todas as necessidades da epocha actual, não está em harmonia com os progressos do paiz, nem acompanha as suas eguaes”²⁹⁹

È possibile verificare che nei discorsi pubblici si insisteva nel considerare il Portogallo in linea con gli altri paesi centrali d’Europa, gesto di grande valore politico come è stato possibile osservare prendendo in esame le parole di Cordeiro in merito alla partecipazione del Paese al progetto coloniale in Africa. Inevitabilmente però emerge anche un forte sbilanciamento in negativo del paesaggio urbano portoghese al cospetto di quello esposto con orgoglio dai paesi moderni d’Europa, rivelando che evidentemente, anche su questo piano, tanto “eguais” non erano. Pur non mancando mai di sottolineare le potenzialità della città, simbolo di tutto il Paese, per la sua posizione geografica e la sua condizione di porto dinamico (in fondo, le ragioni che erano state anche in passato la premessa della sua grandezza), gli stessi politici non possono fare altro che registrare le differenze:

(...) E Lisboa como dormente, paralytica, entorpecida e morbida, ia-se deixando ficar atraz de todas as capitaes circumvisinhas (...)

Londres crusou-se de largas vias de comunicação, e construiu caminhos de ferro subterraneos, permitindo à população, muito specialmente a da

²⁹⁸ *Ivi*, p.45.

²⁹⁹ Dall’Archivio Municipale, discorso presentato dal Consigliere Severo de Carvalho, in Álvaro Ferreira da Silva, *op. cit.*, p.44.

City, desaccumular-se, e ir haitar locais mais sadios, e mais economicos, aproximados pela facilidade e frequência dos transportes.

Paris destruiu-se, por metade, para ostentar os seus numerosos boulevards, e as suas vinte e sete avenidas, se quis a gloria de poder intitular-se a grande capital.

Bruxellas submetteu-se a um plano geral de embelesamentos.

Madrid viu nascer novos bairros, que a engrandeceram.

(...) E Lisboa, estacionada, não possui um mercado central -, não tem um parque, não abriu arruamentos – não facilitou as edificações-, não promovia a desaccumulação -, resignava-se à insalubridade crescente-, percorria viellas indignas-, e envergonhava-se ao hediondo espelho das silvas, e urzes, que a deturpavam.”³⁰⁰

Era dunque l’assenza dei segnali della modernità riflessi nel paesaggio urbano che determinavano l’esclusione del Portogallo dall’immaginario del gruppo dei paesi europei. Da notare l’accento posto sulla staticità della città che non accompagna il progresso, tramite l’uso dei verbi nel primo periodo, e l’elemento naturale (silvas, urzes) come simbolo di mancanza di civiltà rappresentata metonimicamente, e con un gesto semantico non casuale, dall’urbanizzazione. Anche sul piano visivo dell’esperienza “paesaggistica” del Paese si aveva dunque la percezione di una duplice assenza: quella della modernità che al contempo era quella dell’immaginario Europeo. Si sta chiarendo gradualmente la ragione di questo excursus sulle riforme urbanistiche e tecniche: esse possono essere usate come strategia ausiliare per cogliere le dinamiche simboliche di cui sono intrise le operazioni politiche, economiche, culturali dell’epoca. La città può servire a rendere la radiografia delle dinamiche di costituzione identitaria facendo emergere una serie di tensioni riconducibili alle questioni di appartenenza, esclusione, emulazione, compensazione.

La necessità di appartenere all’immaginario Europeo sarebbe stato esplicitato, su altro livello, nelle operazioni politiche di proiezioni coloniale, nella spartizione del

³⁰⁰ Rosa Araújo, governatore di Lisbona tra il 1878 e il 1885 dopo aver svolto per anni l’incarico di consigliere. In A. F. da Silva, *op. cit.*, p.47.

continente Africano a cui era necessario partecipare per confermare la propria "europeità" e comparire al lato delle altre potenze in un'auto-proclamazione di Centralità scongiurando l'assimilazione simbolica o reale al gruppo dei colonizzati, piuttosto che a quello dei colonizzatori. Il rischio c'era ed era evidente.

E anche sul piano delle descrizioni simboliche spaziali è chiaro che lo sguardo Europeo sul Portogallo, evidenziando le carenze, tendeva a sottolineare i punti di contatto con l'immaginario grezzo, arretrato predisposto ad identificare i barbari in attesa di essere civilizzati (colonizzati), più che quello del polo opposto di rappresentanti e portatori della civiltà. Boaventura de Sousa Santos, nell'esaminare i riflessi culturali della condizione semiperiferica del Portogallo, la delinea sotto i segni di un immaginario ibrido (e stratificato) in bilico tra la figura di Prospero e quella di Calibano: del resto il Portogallo nei confronti dei popoli da lui colonizzati riveste le veci di un Prospero, ma "o Próspero português, quando visto da perspectiva dos super-Prósperos europeus, é um Caliban". L'ambivalenza è evidentemente inscritta nell'identità stessa del colonizzatore. "O outro-outro (o colonizado) e o outro-próprio (o colonizador enquanto ele próprio colonizado) disputam na identidade do colonizador a demarcação das margens de alteridade."³⁰¹ Il sociologo porta vari esempi in cui, fin dal XV secolo, l'immaginario con cui vengono descritti i portoghesi trova delle corrispondenze nelle costanti usate degli stessi portoghesi per descrivere i propri subalterni. Sul finire del XIX secolo l'incisività data all'immaginario del Paese incivilizzato sbilancia fortemente l'equilibrio in direzione della figura simbolica di Calibano, del selvaggio.

Sono gli stessi portoghesi, che esasperati dallo stato di arretratezza in cui verteva il paese, per quanto concerneva per esempio lo stato dei miglioramenti tecnologici, fomentava la base del paragone: è il caso di Oliveira Marreca quando afferma la condizione "verdadeiramente africana, das nossas comunicações"³⁰²

³⁰¹ Boavenutra de Sousa Santos, *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, in *A gramática do Tempo, Para uma nova cultura política*, Pordo, Edições Afrontamento, 2006. p.228.

³⁰² In Marta Coelho de Macedo, *op. cit.*, p.122.

È interessante verificare i punti di contatto tra le valenze simboliche delle descrizioni urbanistiche, letterarie, politiche perché di fatto, se la modernità è il collante che struttura le dinamiche di questa fine secolo, esiste un suo riuso simbolico in cui gli apparati apparentemente accessori (“embelezamento”) si caricano invece di un peso fondamentale: sulla base della rappresentazione identitaria-simbolica della nazione esplicitata su vari piani, si sarebbe giocato il processo di riattualizzazione o meno di quell’identità, determinando sviluppi, sul piano invece molto più concreto, della Storia. Il legame tra modernità e colonialismo, come è stato possibile illustrare, è fondante; nel XIX secolo, il secolo per antonomasia moderno, esso viene ancor più esplicitamente ripreso per “giustificare” le operazioni di esercizio di potere. Solo una nazione civile poteva portare civiltà, questo era il pretesto che gli inglesi usavano per screditare le pretese portoghesi sull’Africa. Questi ultimi, in evidente difficoltà a controbattere sul fronte dei progressi legati ad una modernizzazione assente in madrepatria, nonché totalmente rapiti nel loro immaginario ancestrale e poetico di scopritori di mondi, continuavano a difendere piuttosto il “loro” diritto a governare i territori sulla base di un proclamato “primato di occupazione”. A questo gli inglesi rispondevano invocando un’occupazione molto reale, attuale ed effettiva degli spazi: questo mezzo, coerentemente con la loro ottica, era l’unico presupposto per apportare progressi i progressi resi possibili dalla cultura scientifica e tecnica moderna. I Portoghesi che continuano imperterriti nella loro argomentazione, rivendicando immaginariamente e letterariamente il possesso degli spazi, mostrano in questo un’evidente estraneità al dibattito moderno espresso nelle conquiste tecnologiche del pensiero scientifico, dei processi di produttività e razionalizzazione delle risorse dei territori, a cui oppongono con un movimento diametralmente opposto la fuga nelle memorie passate. È una specie di dialogo tra sordi. Gli inglesi, bonariamente esplicativi, tentavano di farsi comprendere puntando il dito sui possedimenti africani portoghesi, poco più che rovine: era forse di queste conquiste moderne che intendevano dotare i poveri colonizzati?

In fondo, rovine e carenze erano anche le strutture simboliche³⁰³ o reali su cui si reggeva il territorio della madrepatria portoghese: a ben vedere, per lungo tempo, alcune regioni dell'interno sarebbero rimaste tanto deserte e desolate, ma soprattutto sconosciute alla maggior parte degli abitanti quanto lo erano le terre d'Africa, e per il resto, la Lisbona ancora urbanisticamente riconducibile agli antichi modelli pombalini, i problemi igienici irrisolti, la poca cura nella preservazione degli immobili esemplificavano visivamente questa situazione.

Dunque, ritornando al paesaggio urbano portoghese, è sulle carenze che si sarebbe agito, investendo grandi energie, e grandi fondi³⁰⁴ nella modernizzazione di ciò che più facilmente poteva essere esportato come simbolo di un paese moderno: la città. Nel particolare, la città di Lisbona. Alcuni aspetti dell'investimento nel progetto di modernizzazione tradiscono il valore simbolico del gesto: il carattere politicamente trasversale dell'obiettivo di riqualificazione urbana, per esempio, visto che tutti i partiti al potere, indipendentemente dal loro credo politico, ne fecero una priorità, così come il fatto che neppure la crisi finanziaria del 1891 li mettesse in dubbio. La mancanza di necessità reali alla base dei grandi processi di urbanizzazione li iscrive nella stessa ipotesi interpretativa: di fatto, almeno all'inizio, non esisteva effettivamente una grande pressione demografica che li giustificasse, e quando questa sorse fu comunque molto minore che in altri contesti urbani.³⁰⁵

Piuttosto, esiste un'altra spiegazione per un tale fenomeno: se ricordiamo il discorso di Antero che addita "As Índias" come unica industria nazionale, capiremo come di fatto le entrate difficilmente potessero essere destinate ad un'industria quasi inesistente, e si traducevano invece in investimenti di tipo immobiliare, modificando massicciamente la fisionomia della città, andando a identificare i nuovi modelli di confort pubblicizzati dall'ideologia della modernità e del progresso, fornendo anche

³⁰³ Il panorama di decadenza politico, culturale, letterario a cui rimandiamo è quello preso in esame nella prima parte del presente saggio.

³⁰⁴ "É um facto que o terceiro quartel do século XIX é caracterizado por uma realidade nova na história da fazenda municipal: o recurso continuado à contracção de dívida, com o objectivo de proceder à modernização da cidade", Álvaro Ferreira da Silva, *op. cit.*, p. 47

³⁰⁵ Álvaro Ferreira da Silva, *op. cit.*, p.50

letteralmente gli spazi per nuovi modelli di sociabilità, e infine, colmando le deprecabili carenze di cui veniva tacciato il Portogallo. L'accessorietà delle ragioni pratiche della modernizzazione, evidenziando il suo valore primariamente simbolico, suggeriscono di prestare attenzione al carattere prettamente emulativo di questa operazione.

Giusto per avere un'idea, ecco alcuni degli elementi simbolo che avrebbero modificato la fisionomia della città portoghese. Nel portare l'attenzione sul patrimonio urbanistico, sulle opere d'arte ci rifacciamo all'affermazione di José Augusto-França che chiarisce quale può essere l'utilità di questo tipo analisi nell'ambito degli studi culturali. Non si tratta di intendere le immagini come metafora, usarle per constatare qualcosa di previamente asserito, ma usarla come prova del nove: "verificação que torna verdadeiro, *versus*, o real em que entra como elemento de diálogo necessário"³⁰⁶. Le opere che saranno chiamate in causa vanno dunque considerate per il loro valore iconico. È possibile ripercorrere tutta la storia del Paese attraverso le sue strutture urbane, nonchè la storia delle sue città. Porto per esempio, dopo aver visto una pausa nel suo percorso di crescita urbanistica, riprende vivacità architettonica nell'800, e i due edifici che vennero costruiti, il *Palácio da Bolsa* (1842) e il *Palácio de Crystal* (1865) riflettevano la sua condizione di città anglofila e il suo sviluppo industriale. Il "progredior" inscritto nella facciata del Palazzo di Cristallo di Porto era un vero e proprio inno al progresso, del resto è evidente che l'edificio preso a modello era il mitico Crystal Palace di Londra che Berman definisce come uno dei sogni moderni più ossessivo e avvincenti³⁰⁷. La città dunque più industriosa, più idealmente legata allo sviluppo moderno grazie agli scambi commerciali con gli inglesi, ne adottava gli stessi modelli ispiratori per farsi simbolo della nuova epoca che le trasformazioni globali dell'economia, dell'industria locale incarnavano. L'edificio di fatti nacque con lo scopo di ospitare l'Exposição Internacional do Porto, organizzata da quella che allora era

³⁰⁶ José Augusto-França, *Perspectiva artística da história do século XIX português*, in AA. VV. *O século XIX em Portugal: comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*, [em] Novembro de 1979 / coord. Jaime Reis, Maria Filomena Mónica e Maria de Lourdes Lima dos Santos. Lisboa, Presença, 1981. p.9.

³⁰⁷ Marshall Berman, *op. cit.*, p.289.

chiamata Associação Industrial Portuense. Dall'altro lato, il lusso del salone arabo del palazzo della Borsa vuole essere espressione di una ricchezza ostentata, pura pompa e per questo significativa dei risultati ottenuti in campo economico. L'Inghilterra, che veniva identificata come il modello della nazione a capo della rivoluzione moderna dal punto di vista dei suoi risvolti economici, era appunto il paese che mercanteggia, il paese che fa affari, e per questo il paese ricco.

L'altro elemento urbano emblematico di quest'epoca è l'Avenida da Liberdade che a Lisbona sostituisce il Passeio Público fatto edificare da Pombal. Il modello viene qua invece dall'altro polo eletto a simbolo di modernità, la Francia, in particolare Parigi, come emblema dello spettacolo della vita moderna. I boulevards Haussmanniani³⁰⁸, al pari dei caffè possono essere considerati i simboli dello spettacolo della vita moderna, per questo la maggior parte delle ricchezze che venivano dall'Africa venne investita nell'edificazione di nuove Avenidas. L'Avenida da Liberdade era il centro della vita della capitale, al pari dello Chiado, con i suoi negozi e lo struscio, e i teatri S. Carlos (1793, sostituisce il vecchio teatro crollato con il terremoto) e D. Maria II (1846): si tratta del riflesso della "civilização desejada pela burguesia"³⁰⁹. Propriamente, l'Avenida rappresentava l'apertura della città verso l'esterno, il suo ingrandimento. Già il Passeio Público aveva costituito un gesto rivoluzionario nell'architettura perché di lì passava tutta Lisbona, passeggiavano i sovrani come si incontravano per appuntamenti amorosi le cameriere, la popolazione si mescolava, vi si svolgevano feste, era la vetrina della capitale; Castilho nel descriverla fa emergere i punti di contatto tra l'immaginario portoghese e lo scenario mitico della capitale francese usata quale metonimia di

³⁰⁸ Georges Eugène Haussmann, il prefetto di Parigi e dei suoi sobborghi fu il responsabile e l'ideatore di un vasto progetto di rinnovamento urbano di cui i grandi viali sono l'elemento certamente più conosciuto. Realizzati negli ultimi anni del decennio 1850-1860 e per tutto il decennio successivo, essi rivoluzionarono totalmente la vita della città, scatenando le trasformazioni che contraddistinsero la modernità dell'epoca. Nati da un progetto di razionalizzazione e utilità, permettevano lo scorrere più fluido del traffico per le i quartieri della città, favorendo così il commercio locale ed ammortizzando il costo delle merci. I boulevards misero in contatto strati di popolazione che prima si muovevano all'interno di reparti stagni facendo esplodere una serie di sollecitazioni sociali di non poco conto. Ampi, adornati di panchine e vegetazione, crearono quell'idea di Parigi estremamente seducente che venne esportata, tramite quest'architettura, in varie parti del mondo. Marshall Berman, *op.cit.*, p.192.

³⁰⁹ José Augusto França, *Perspectiva artística... cit.*, p.16.

Civilization e dunque modernità: “o lisboeta deixava de ser bicho e sentia-se Parisiense do Jardim das Tulherias”³¹⁰. L’esperienza della modernità, seppur come teatro, elevava fantasticamente l’incivile (bicho) al rango del civilizzato, svolgeva dunque una funzione compensatoria sul piano dell’immaginario.

Attraverso le trasformazioni del Passeio si accompagnava lo spirito del tempo e le novità tecnologiche introdotte, come l’uso dell’illuminazione a gas dopo la Regeneração. Già negli anni 60 si iniziò però a sognare il progetto di una grande Avenida che si venne a realizzare però con il sostegno di Rosa Araujo e il disegno di Ressano Garcia a partire dagli anni 80. Questo lavoro è “o acto que vai dar-lhe consciencia de si própria, permitir-lhe entender-se como cidade europeia na grande euforia do século, mesmo que não tivesse posses para tal”³¹¹. È fondamentale notare che come negli altri casi citati, gran parte dei tecnici specializzati che intervenne nei processi di modernizzazione era di origine francese, per esempio lo era l’ideatore del primo piano di risanamento della città; i tecnici che si occuparono della costruzione del primo tratto di ferrovia, (tra Lisbona e Santarém nel 1852³¹²) erano invece inglesi; con le ferrovie si rese necessaria la costruzione di tunnel e ponti di ferro, sempre sulla base di progetti francesi, il famoso ponte di Maria Pia a Porto fu costruito niente meno che da Eiffel³¹³. Gli ingegneri venivano inviati a prepararsi e specializzarsi nelle scuole straniere: come per gli artisti il viaggio in Francia era diventato un “must”, così anche e soprattutto i fautori tecnici della rivoluzione moderna immancabilmente venivano o passavano di là. Il fatto, da un lato, segnala la carica esemplare della cultura francese, dall’altro mostra l’evidenza che l’introduzione alla modernità avveniva per mano

³¹⁰ Guilherme de Castilho in Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, Lisboa, Quimera, 1991. Vol.1, p.53

³¹¹ José Augusto França, *Perspectiva artística... cit.*, p.18.

³¹² Il collegamento Lisboa-Porto invece è del 1864.

³¹³ In genere, tutto ciò che riguardava gli apporti tecnologici moderni passava per la Francia: José Augusto-França, nel descrivere la vita della capitale nel 1898, rincara la dose: il telefono, che dal 1887 era entrato a far parte della vita della città, era di monopolio di una compagnia anglo-portoghese; i trasporti erano gestiti da varie compagnie che si facevano concorrenza ma la preferenza era data agli americani. E così via. José Augusto-França, *Lisboa 1898. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002. (1ª ed. 1997) p.102

principalmente straniera mettendo in luce quanto il contesto portoghese si percepisse come naturalmente estraneo a questo mondo e dunque costretto a ricorrere a chi invece veniva preso ad esempio “fondante” di esso. Si tratta di una manifestazione concreta del complesso di inferiorità segnalato da Lourenço che rende conto della percezione di una realtà di Periferia rispetto ad un Centro, e fa emergere le tensioni di potere che accompagnano le definizioni dell’identità nazionale lusitana in termini spregiativi e rispetto a qualcuno investito delle caratteristiche di “chi conta”³¹⁴.

La letteratura, cioè l’immaginario, e non solo i progetti materiali, amavano identificare la capitale, il fior fiore della modernità locale, con questo tipo di modernità straniera:

“-Pois eu vou-me à capital!...Desenferrujar!...Se quiser alguma coisa...

-Que se divirta!

-Fica por minha conta! Há-de ancher-se este ventrezinho! E então que vamos ter um rico Inverno em Lisboa! Sassi em S. Carlos, cancanistas francesas no Casino...Naturalmente fornada nova de espanholas...Não lhe digo mais nada...”³¹⁵

Da questo passo si deduce un’altra caratteristica peculiare della concezione della modernità nella cultura portoghese, ed è che si tratta di una modernità mitizzata. Eça è come sempre sottile nella sua critica, i suoi ritratti non sono mai puramente referenziali: intanto la descrizione appena riportata viene dalla bocca di un personaggio piuttosto grossolano subito inquadrabile nella figura di un rozzo provincialotto. Questa provincialità, la stessa di cui Pessoa tacerà un ben più solido e complesso soggetto reale, il poeta Sá Carneiro ³¹⁶, ci parla non di alcune sparute figure insignificanti, ma di un atteggiamento diffuso, forse in quest’epoca quasi collettivo, e

³¹⁴ Il richiamo è alle parole di Antero nella sua celebre conferenza che ripropone lo stesso discorso da una prospettiva culturale globale: “*quem pensa e sabe hoje na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuida eu: é Paris, é Londres, é Berlim...*”

³¹⁵ Eça de Queirós, *A capital cit.*, p.9.

³¹⁶ Fernando Pessoa,

dunque ci dice qualcosa in merito a delle tensioni profonde della cultura portoghese, alle modalità con cui si relaziona con i topoi identificatori del Centro. Lo scopo del presente studio è appunto quello di utilizzare la poesia della *fine secolo* per portare alla luce delle tensioni costitutive dell'immaginario culturale identitario.

Tornando alla descrizione riportata, la modernità mitizzata europea, proprio perché mitizzata, è chiamata in causa attraverso una serie di descrizioni che la colgono nella sua natura celebrativa, sotto le vesti di uno spettacolo che si svolge su un palco. È la prima e più acerba modalità del moderno che Baudelaire, il profeta del nuovo mondo, coglie nel suo saggio *Il pittore della vita moderna* del 1859-1860 dedicato a Constantin Guys. In esso la modernità è delineata nella sua natura di spettacolo, di pompa: “qui la vita moderna assume le sembianze di una gigantesca sfilata di moda, un sistema composto di abbaglianti apparenze, splendide facciate, trionfi scintillanti dell'ornamento e della forma”³¹⁷. Si tratta della modernità come idillio, da cui nasceranno parecchie espressioni estetiche e filosofiche che possono essere registrate sotto il nome di “modernolatria”³¹⁸, un termine appropriato per definire lo spirito che invade il Portogallo e che anche a livello artistico si manifesta in un improvviso e totalizzante interesse per i paesaggi urbani e ammirazione per la produzione francese. Se consideriamol'influenza che questa ebbe anche in campo letterario, vediamo che la cultura francese è praticamente emulata in tutti i suoi aspetti. A partire dal vocabolario dove rintracciamo tutta una serie di termini stranieri che entrano a far parte del linguaggio comune e di cui i romanzi di Eça danno testimonianza: essi soprattutto servono a definire “oggetti” tipici della modernità, “nuovi” in terra portoghese (chic, cocotte...) dunque ancora una volta identificando insieme un tempo e uno spazio di cui la nazione era priva, e che per questo deve importare da fuori. Ma al di là del vocabolario c'è tutto un discorso stilistico e programmatico da fare. Il realismo proposto da Eça è l'incontro di Flaubert e Zola, la stessa funzione rivoluzionaria della poesia arriva in Portogallo per via Proudhon, che dire poi di “papà Hugo”, come lo

³¹⁷ In Marshall Berman, *op. cit.*, p.175-176.

³¹⁸ *Ivi*, p. 174.

chiama Eça nelle *Cartas de Fradique Mendes*?³¹⁹ Sarà lo stesso scrittore a parlare di una vera e propria forma di Hugolatria, termine che può presentarsi, in campo letterario, come un buon corrispettivo del concetto di modernolatria. Guerra Junqueiro, è dai suoi *Châtiments* che coglierà il tono oratorio, *panfletario* caratteristico della sua poesia;. Baudelaire poi è celebrato come il maggiore poeta, il suo satanismo è stato reinterpretato da poeti del calibro di Fradique Mendes, Gomes Leal, Guilherme de Azevedo, frainteso ed elaborato secondo gli scopi. Così il tema della città entra prepotentemente nella poesia via Parigi, tutti i suoi cliché³²⁰, il paesaggio moderno, ma anche le nuove figure che abitano queste città come per esempio la *femmes fatale*, o il corteo dei miserabili descritti sempre con le stesse caratteristiche. Gli scrittori dell'epoca sono tutti colpiti dalla moda francese, lo stesso Eça è accusato di essere un afrancesado, estrangeirado e di contribuire a *desaportuguesar* il Portogallo, tema al centro del grande dibattito disinnescato una volta preso atto della massiccia invasione e sussunzione di modelli stranieri a cui il complesso di inferiorità, ancor prima che la fama della Francia, aveva dato luogo. Lo scrittore si difende dichiarando: "em lugar de ser culpado da nossa desnacionalização, eu fui uma das melancólicas obras dela"³²¹, informandoci di quanto questa modellazione su immaginari altrui fosse di fatto potente.

"A moda francesa não se encontra ligada a esta ou àquela corrente de opinião, mas ultrapassa largamente, a partir de 1850, os domínios literários, encontrando-se, e no mesmo grau, na vida quotidiana, e na educação da mocidade. Os contos para a infância, os primeiros livros de leitura, os manuais escolares, os exames, a Universidade, o teatro, a vida mundana, e até opiniões políticas, tudo se orienta pela França, tudo a

³¹⁹ Eça de Queirós, *Cartas de Fradique Mendes*, cit. p.9.

³²⁰ Un esempio, *Ophelia Benoiton*.

³²¹ Eça de Queirós, *O francesismo*, in *Notas contemporâneas cit.*, p.148.

cópia e só por ela se interessa, até ao ponto de se esquecer a existência de uma cultura e uma vida propriamente nacionais.”³²²

Del resto l’influenza massiccia, anche se piuttosto superficiale della letteratura francese precedeva chiaramente la *Geração de 70*: essa è emblematica di una problematica di una gravidanza culturale globale che va al di là della dottrina e dai credo proclamati dal gruppo.

Prendendo in considerazione i topoi ritratti in gran parte della letteratura e soprattutto poesia portoghese dell’epoca, non si può fare a meno di riscontrare come certe caratteristiche d’ambiente, certe descrizioni, certi elementi vengano continuamente ripresi e chiosati sebbene ci si renda conto che difficilmente potevano essere completamente o autenticamente rappresentativi della realtà lusitana. Il tema dei miserabili ne è un esempio, lo ritroviamo in molti poeti, da Cesário a Guerra Junqueiro, a Guilherme de Azevedo a Gomes Leal che in *A canalha* li descrive straccioni, affamati, sinistri (tinta de sangue), “rotos, selvagens, abanando aos frios”³²³, più o meno come Guerra Junqueiro che pare però indugiare sugli aspetti più raccapriccianti.

Hess identifica i modelli letterari di queste descrizioni in parenti francesi che vengono usati come modello, per esempio August Barbier e Pierre Dupont³²⁴, ma soprattutto fa notare che

“as condições sociais vigentes em Portugal e em França não eram, de modo nenhum, idênticas, para que a afinidade entre as manifestações literárias possa ser explicada por uma identidade de circunstâncias determinantes. [...] Portugal, então país de base agrária, não conhecia do mesmo modo que a França ou a Inglaterra o proletariato industrial que

³²² Pierre Hourcade, *Temas de literatura portuguesa*, Lisboa, Morães, 1978, p.61.

³²³ Gomes Leal, *Claridades do Sul* cit., p.309.

³²⁴ Rainer Hess, *op. cit.*, p. 159.

constituía o tema dessa poesia e o que dele sabia era mais por ouvir falar do que por experiência própria”³²⁵.

Quando Gomes Leal continua il ritratto dei miserabili in questi termini:

Eles vêm de mui longe, mui distantes
Como sonoros batalhões gigantes,
Como ondas negras dum sinistro mar,
Numa viagem trágica e sem glória
-Há muito, pela noite da História
Que os oiço caminhar.³²⁶

sembra davvero un’affermazione di poetica, perché quest’orda di figure inquiete in cerca di Justiça che cammina tra le pagine della letteratura e della Storia, non solo rappresenta una realtà che seppur universalmente riconoscibile viene da lontano, ma diventa anche simbolo di una moda letteraria straniera, di un viaggio letterario, per giungere a incarnarsi nel contesto portoghese un’espressione ossimorica dove a “a acusação à sociedade transforma-se em pose literária”³²⁷, l’essenza puramente formale nega i presupposti di intervento sociali da cui quest’immaginario, con tutta la sua veemenza e crudezza, era scaturito.

Lo stesso discorso vale per fenomeni diversi, come la dissoluzione dei costumi nelle grandi città, che ricalca sempre i modelli di Londra e Parigi, incarnati nella figura emblematica della *femme fatale* Baudelariana che riscuote grande successo tra gli autori portoghesi. Cesário ce ne dà uno splendido esempio nella sua galleria di ritratti femminili. Eppure Eça parlando di Lisboa, sicuramente la città più emancipata e moderna del Portogallo ci avverte: “No vício è tímida: copia dejeitosamente as

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Gomes Leal, *op. cit.*, pp.312-313.

³²⁷ Rainer Hess, *ibidem*.

babelónia distantes. [...]sobre a alma e os corpos, e os adornos, derrama-se a tristeza dos viúvos e a frialdade das monjas. E isto são as festas!”³²⁸

Tutte queste considerazioni: le descrizioni che si concentrano sulla modernità come apparato scenico, l’appropriazioni massiccia di un modello straniero, a volte anche in modo superficiale purchè visibile e diffuso, il carattere mitizzato che deriva da una carenza e conseguente fantasmagorizzazione di qualcosa di lontano con cui non si ha contatto (Pierre Hourcade registra che il progressivo distanziamento dalla cultura francese va di pari passo con il maggior grado di inserimento degli scrittori all’interno del paese³²⁹), lo sfasamento a volte esistente tra le reali necessità sociali e le risposte urbanistiche offerte (è il caso del potenziamento edilizio quando di fatto non esisteva una trasformazione demografica che lo richiedesse), ci porta inevitabilmente ad interrogarci su questa operazione culturale globale che investe il discorso politico come quello artistico.

È possibile individuare alcune similitudini tra i processi che presenta l’appropriazione della modernità nella Russia del XVIII-XIX secolo e il Portogallo del XIX. L’accostamento potrebbe apparire stravagante ma non lo è, lo stesso Eduardo Lourenço intravede un eventuale parallelismo³³⁰.

Nella presente analisi, le caratteristiche che si vogliono mettere in evidenza sono quelle che Berman delinea come caratteristiche peculiari del modernismo del sottosviluppo. Lo studioso si chiede cosa accadeva in quei paesi dove malgrado gli accentuati condizionamenti del mercato mondiale in espansione, e malgrado la crescita di una moderna cultura universale, la modernizzazione non progrediva. È evidentemente il caso del Portogallo come della Russia.³³¹ Ciò che viene detto in merito ai meccanismi dell’immaginario moderno di questo paese può applicarsi

³²⁸ Eça de Queirós, Lisboa, Folhetim de Eça de Queirós publicado na Gazeta de Portugal (13 de Outubro de 1867), in Marina Tavares Dias, *A Lisboa de Eça de Queirós*, Lisboa, Quimera, 2003, p.148-149.

³²⁹ Pierre Hourcade, *op. cit.*, p.86.

³³⁰ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, *op cit.*, p.30

³³¹ “Così la prima metà del XIX secolo, che nell’Europa al di là dei Pirenei fu una fase di intensa espansione economica, in Portogallo fu un periodo di stagnazione e di depressione”, José Hermano Saraiva, *op. cit.*, p. 271.

benissimo al regno lusitano: l'esperienza della modernizzazione era vissuta essenzialmente come qualcosa che *non* si stava verificando, oppure come qualcosa che si stava verificando molto lontano³³². Due sono i poli urbani simbolici della Russia, Mosca come rappresentante delle stratificate tradizioni nazionali e Pietroburgo che invece rappresenta tutti gli stimoli stranieri e cosmopoliti.³³³ In Portogallo è Lisbona, la città con il maggior porto, a poter incarnare questo ideale, e dunque a farsi tramite di una modernità venuta da fuori, mentre il Nord del paese continua ad identificarsi, per la maggior parte, con i costumi più conservatori. È in queste terre che nascerà António nobre.

Pietroburgo fu edificata nel 1703 dallo zar Pietro I con l'intenzione di renderla "una finestra sull'Europa"³³⁴. Dopo averla fatta progettare e realizzare da architetti e ingegneri stranieri, lo zar e i suoi successori appoggiarono lo studio e la traduzione di numerose opere letterarie e filosofiche europee e i protagonisti dei dibattiti più attuali venivano spesso invitati nella nuova capitale abbellita senza risparmio. Posto che le condizioni politiche sono da ricondurre a quadri totalmente differenti, rimane evidente che la modernizzazione in entrambi i casi nazionali in esame viene percepita come qualcosa di chiaramente assente e quindi da importare, ricalcata in modo pedissequo come apparato di forme da esporre a fini politici. In entrambe i casi, che si tratti di un progetto di costruzione urbana, di introduzione di costumi e mode, di importazione e diffusione di una cultura, è evidente il carattere fantasmagorico con cui l'ideale di modernità viene definito e la natura estrinseca con cui esso si impone al fine di trasformare il locale in qualcosa di più simile possibile al modello straniero. Si tratta di un apparato prima di tutto emulativo, nonché scenico. In entrambe i casi a questa modernizzazione esteriore e imposta dall'alto fece seguito una dinamica di appropriazione ed elaborazione critica necessaria a definire una reale e più profonda condizione di modernità. Gli sviluppi del caso portoghese verranno analizzati opportunamente nei seguenti capitoli.

³³² Marshall Berman, *op. cit.*, p.222.

³³³ *Ivi*, p. 223.

³³⁴ *Ibidem*.

Nelle dinamiche di emulazione architettonica, così come in quella letteraria e culturale in genere, possiamo intravedere quali furono i fraintendimenti a cui venne sottoposta la necessità di modernizzazione giustamente invocata dalla *Geração de 70*. Come abbiamo tentato di dimostrare nell'analisi delle dinamiche e tensioni in gioco, la modernizzazione valeva in quanto metafora di Europa e dunque Centralità, per questo, presto, alla presa di coscienza dello sfasamento del Portogallo rispetto a questo asse, seguì un gesto di attualizzazione che nascondeva prima di tutto una questione di potere. Da un certo punto in poi, o per lo meno nell'interpretazione di molti, non si trattava tanto di modernizzare un paese quanto di renderlo Altro, renderlo Francia appunto, perché incarnazione di quel tipo di cultura moderna egemonica che identificava il Centro.

La proposta che avanziamo è dunque che lo spettacolo della modernità, venga utilizzata in Portogallo in funzione di feticcio, per colmare la percezione di un vuoto. Essa finisce per esplicitarsi proponendosi come struttura tutta esteriore per compensare uno squilibrio profondo, ristabilire i principi fondanti dell'identità originaria celebrata come emblematicamente europea e moderna, in sostanza Centrale, in un momento in cui la storia e la realtà mettevano piuttosto in evidenza il carattere decadente e periferico della nazione portoghese.

Esistevano delle ragioni politiche, come visto, per invocare la necessità di europeità nel momento in cui questa si collocava nell'ennesimo confronto con il mondo subalterno per potersi confermare tale: la fine secolo sarebbe stata l'epoca dell'imperialismo africano, e per non essere inglobati nel gruppo dei popoli da colonizzare bisognava potersi annoverare tra quelli colonizzatori. Essere moderni significava potersi definire europei, e il possesso dell'essenza della modernità era il lasciapassare per esplicitare l'esercizio di potere accaparrato dai popoli "civilizzatori", come già chiarito. Questo ragionamento, a livello conscio o inconscio, aveva penetrato la cultura portoghese che guidata dallo scottante complesso di inferiorità reclamava per sé i segni puramente esteriori della rivoluzione moderna che in questo modo cessava di essere l'approdo di un processo di sviluppo critico per trasformarsi nell'apparato luminescente di un paese immobile, arretrato e imploso.

La cultura portoghese ottocentesca, a vari livelli, espone l'essenza della propria idea di modernità nei termini di apparenza e non di appropriazione, ed una continua ricerca e mostra ostentata della stessa. La proposta di lettura che vorremmo avanzare è l'uso diffuso, nella cultura portoghese dell'epoca, dell'idea di modernità in funzione feticistica, e questo è possibile riscontrarlo nei più svariati ambiti. José Hermano Saraiva afferma che uno degli elementi molto tipici della cultura materiale borghese dell'epoca sia stato il princisbecco, una lega di rame, zinco e stagno dall'aspetto simile all'oro. "E la funzione del princisbecco era proprio questa: sembrare ciò che non era, permettere alla classe media di imitare l'opulenza. [...] Oltre al princisbecco ci furono altre imitazioni: le pareti di marmo finto, le sculture di gesso, la seta di carta che rivestiva i salotti, i finti tappeti persiani. Le case dei borghesi ricordavano le antiche case dei nobili."³³⁵ È significativa questa contraddizione interna per cui la nuova classe intimamente cercava di imitare la vecchia, elemento che sottolinea un gioco di tempi che ritornano su sé stessi molto portoghese; ma è interessante notare anche quanto l'apparenza occupasse un ruolo fondamentale nell'exasperare l'immaginario di una società ostentatamente in via di grande sviluppo che in realtà vedeva le sue ricchezze scaturire non da un'evoluzione dei processi di produzione ma semplicemente dalle rimesse provenienti dall'Africa o dagli emigrati in Brasile.

I processi di modernizzazione dunque non toccavano i livelli più profondi, non formavano il carattere nuovo del tempo portoghese attuale, rimanevano esperienze di superficie con cui rivestirsi, temporanee, esteriori, una specie di maschera da indossare per poter giocare un ruolo, fingere un'identità.

"Há sítios que dão, aos que os pisam, uma individualidade. O lajedo e a cantaria consagram espíritos. Encostar-se no Chiado! –isto significa ter a fina flor da graça, a vivacidade conceituosa e costumes despedaçados. Estar no Martinho – revela inspiração, divindade interior, lirismo e política crítica. Ó Lisboa, tu não tens caracteres, tens esquinas!"³³⁶

³³⁵ José Hermano Saraiva

³³⁶ Eça de Queirós, *Lisboa, op. cit.*, p. 150.

Quest'affermazione di Eça chiarisce e giustifica l'attenzione dedicata all'analisi degli spazi, essi diventano idealmente sineddoche di un modo d'essere. L'identità diventa il dove e il come, è tutta rivolta verso l'esterno, è ciò che è esposto che attribuisce identità e contenuto a un vuoto scottante. La patina della modernità è una carrozza rilucente ma "vão ali os mortos"³³⁷.

1.2.5 Portogallo moderno-Portogallo arcaico: un tempo dentro l'altro.

Vi è dunque uno strano gioco di immaginari, definizioni doppie, a volte ossimori della realtà portoghese che si mescolano continuamente. È importante registrare e dare per assodati due fatti. Prima di tutto, non si può negare che un processo di modernizzazione si sia verificato anche in Portogallo.

La realtà materiale si è trasformata, il paesaggio pure, si sono attivate dinamiche sociali che avrebbero condotto ad una ristrutturazione dell'intero sistema sociale. La *fine secolo* non può non essere affrontata come punto di snodo, di maturazione di un processo rivoluzionario a vari livelli. Non a caso il suo frutto sarebbe stata la Prima Repubblica.

Prima di tutto, come visto, si sono verificate una serie di ristrutturazioni tecniche e urbanistiche che danno alle città un aspetto accogliente e ben organizzato. Lo dicono gli stranieri in visita nella capitale come Hans Christian Andersen che si reca a Lisbona nel 1866:

Que transição, ao entrar em Portugal, vindo da Espanha! Era como sair da Idade Média para entrar no presente. Via à minha volta casas acolhedoras caiadas de branco, matas cercadas por sebes, campos cultivados e nas grandes estações podia-se sempre tomar qualquer refresco. Aqui haviam

³³⁷ *Ibidem*, p. 151.

chegado também, como uma brisa, as comodidades dos tempo modernos da Inglaterra, ou do restante mundo civilizado.³³⁸

È inevitabile notare che evidentemente nell'immaginario del Nord, il mondo "civilizado" è "o restante", il Portogallo cioè non era stato incluso nel blocco; eppure, come dirà Andersen in altri momenti, non si può che verificare piacevolmente che l'ambiente è curato, i preconetti negativi son stati smentiti, e si sono verificati dei miglioramenti sostanziali: il Paese può dunque entrare a fare parte dei tempi moderni, e questo, ovviamente, perché c'è stata un'altra potenza straniera ad occuparsi dei "in ritardo". In quest'affermazione è racchiusa tutta l'ambiguità con cui si guardava alla nazione lusitana e con cui essa stessa guardava a sé stessa. Quello che rimane evidente, è che un'evoluzione è in corso. E ci sono segnali culturali, non solo dichiarazioni di scrittori, a confermarlo. Uno di questi è lo sviluppo dell'etnografia nell'ultimo quarto di secolo, quasi a rispecchiare la coscienza che le cose stavano cambiando, anzi, erano già cambiate ed era necessario conservarne la memoria. Per necessità di limitare il campo di ricerca, Júlio Dinís e i suoi romanzi non saranno affrontati in questo studio, tuttavia è evidente che il rapporto tra città e campagna, arcaicità e modernizzazione sono centrali nei suoi romanzi. Essi nascono dalla preoccupazione legata alla forza del processo di modernizzazione in atto: "L'onda del progresso avanza rapidamente. Fra un po' di tempo inonderà le campagne. Si affrettino coloro che vogliono conoscere le vecchie usanze."³³⁹

La trasformazione urbanistica della capitale, era lo specchio di una serie di trasformazioni globali: un esempio emblematico è la ristrutturazione di Praça da Figueira. Essa nasce dalla reinvenzione di Lisbona dopo il terremoto, lì si svolgeva il mercato, sulle rovine dell' Hospital de Todos os Santos. Progressivamente, accompagnando il fermento economico ottocentesco, si ingrandisce: nel 1883 la Câmara approva un progetto di ristrutturazione completa della piazza con la costruzione di un mercato coperto, che in linea con i principi dell'epoca, era tutto in

³³⁸ Hans Christian Andersen, *Uma visita em Portugal em 1866*, Lisboa, Instituto Camões/O. Independente, 2001, p. 24.

³³⁹ Júlio Dinís, in António José Saraiva, *op. cit.*, p. 290.

metallo. “Os ornamentos rendilhados, a simplicidade de todo, davam-lhe uma leveza que longe de atafulhar o centro da cidade, o embelezava.. E claro, ao longo de todas as epoca a Baixa pulsou ali intensamente, desde as primiera hora de todas as madrugadas.”³⁴⁰ Prima il mercato si trovava nella zona della Ribeira ma ingrandendosi si era reso necessario un nuovo spazio. Fu Rosa Araujo che presentò la proposta per la ricostruzione al coperto della piazza nel 1876, che nel 1883 divenne uno dei più eleganti e sontuosi mercati d’Europa. Rettangolare, in ogni angolo vi erano collocati padiglioni con pavimenti e cupole maestose.

Passando dal patrimonio materiale a quello immateriale, se si realizza un’analisi del lessico, è possibile registrare l’introduzione di una quantità notevole di forestierismi che indicavano un mondo rinnovato: la classe che più si stava sviluppando, la borghesia, aveva nuove abitudini e necessitava di un lessico nuovo per esprimersi. Ovviamente andava a prenderlo là dove lo statuto del moderno regnava già da tempo. *Gare, bife, omleta, rail, clube, hotel* e ovviamente *avenida* sono un esempio lessicale di un processo di rinnovamento ed emulazione globale.

Ma anche la poesia riflette questa trasformazione moderna. Basti pensare che il titolo del più celebre componimento di Cesário Verde è proprio *Num bairro moderno* (1877). Cesário stesso, per la sua biografia, rappresenta un tipo nuovo di intellettuale, l’intellettuale stipendiato, che dipende dal mercato per sopravvivere e non è più il languido poeta aristocratico romantico “e esta poesia pede um editor que pague”³⁴¹: egli getta tutta questa realtà molto prosaica dentro alla sua opera, perché non solo questo è il mondo nuovo ma è anche un nuovo modo di intendere il poetico. Se

³⁴⁰ Marina Tavares Dias, *op.cit.*, p.39.

³⁴¹ Cesário Verde, *Nevroses*, in *op. cit.*, p. 107. Cesário incarna il tipo di intellettuale moderno anche da questo punto di vista: l’intellettuale e lo scrittore che hanno perso l’aura. Il tema è affrontato criticamente da Marx che nell’epoca in cui la borghesia “ha spoliato della loro aureola tutte le attività che fino ad allora erano considerate sacre, viene a far coincidere l’intellettuale con il salariato. In Marshall Berman, *op. cit.*, p.149. Si veda a questo proposito Marshall Berman: “la perdita d’aureola si verifica nel punto in cui il mondo dell’arte e il mondo comune giungono a convergere. Non si tratta di un punto esclusivamente spirituale, ma di un luogo fisico appartenente al paesaggio della città moderna. Si tratta del punto in cui la storia della modernizzazione e la storia del modernismo si fondono in un’unica storia.” Marshall Berman, *ivi*, p. 197-198.

qualcosa si può avvicinare alle dichiarazioni di scuola presentate da Eça alla *Conferência*, il realismo spurio di Cesário può essere inteso come la loro migliore interpretazione nel campo della lirica³⁴², per quanto poi Cesário faccia di questa dichiarazione di principio il punto di partenza per la sua stessa negazione e superazione, mostrando un concetto di modernità molto più radicale. I titoli delle raccolte accompagnano quest'evoluzione: nel 1873 il *Diário Ilustrado* di Lisbona annuncia la pubblicazione delle poesie di Cesário con il titolo di *Cânticos do Realismo*, l'anno seguente però verranno date alla stampa sul *Diário da Tarde* di Porto con un titolo significativamente modificato: *Ecos do Realismo*³⁴³, preannuncio della conquista della complessa espressione di uno scrittore che si distinguerà tra i vari contemporanei per le sue trasfigurazioni quasi espressioniste, approdando ad un'estetica-altra, frutto di una complessa riflessione sulla contemporaneità³⁴⁴: un buon esempio di come la modernità di superficie e importata venga in alcuni casi appropriata preannunciando una vera e propria svolta modernista, attraverso l'assunzione cosciente di un processo di ricerca e riflessione sul moderno.³⁴⁵ Per il momento interessa notare il tentativo invece di avvicinare la realtà concreta in contrasto con un languido e fantasticato romanticismo che per gli autori più vivi del momento era stato la perdizione della cultura portoghese, fonte della sua alienazione poiché fomentava una mancanza di contatto con il reale.

³⁴² “Há certo dandismo nesta fuga à ênfase ao derrame lírico. Mas também o propósito de ser do seu tempo, ostensivamente positivo e natural” in Jacinto do Prado Coelho, *Um clássico da modernidade: Cesário Verde*. In Jacinto do Prado Coelho, *Problemática da História literária*, Atica, 1961. P.183. Per quanto riguarda la fedeltà all'estetica naturalista, le allusioni a Balzac, Taine e Spencer si veda anche *Cesário Verde escritor*, ivi, p. 197.

³⁴³ Le poesie in questione sono *Impossível*, *Lágrimas*, *Proh pudor!*, *Manias*. Significativo che il titolo della sessione seguente (escono sul *Diário de Notícias* di Lisbona) sia invece *Fantasia do impossível*, fatto che mostra quanto i piani del reale e dell'ideale si mescolino in modo complesso nelle operazioni poetiche di Cesário, segnale di quanto l'estetica realista non fosse poi pienamente soddisfacente per il poeta. Sono fantasie dell'impossibile non solo perché ritraggono un amore impossibile ma fantasie impossibili al Sud, lui infatti dice che sogna la donna del Nord, una milady.

³⁴⁴

³⁴⁵ È lo stesso Cesário a dichiarare che persegue a “moderna e fina arte”.

L'idea di condurre un'indagine, uno studio quasi scientifico del reale è espresso attraverso una serie di verbi dimostrativi come "analizo; examinei-a...", segno del tentativo di captare e trasportare sulla pagina suoni e colori in un'aderenza al vissuto affatto ingenua o entusiasta³⁴⁶ ma sempre razionalmente studiata. Silvina Rodrigues Lopes punta il dito su un aggettivo fondamentale e rivelatore in Cesário: "honesto", esso diviene sinonimo di autenticità, implica "a recusa dos lugares-comuns poéticos e a adesão da poesia ao trivial e ao quotidiano"³⁴⁷. La stessa studiosa fa notare che all'epoca un'operazione di questo genere non è né ingenua né immediata, ma esiste uno studiato intento di ricondurre l'"io" a punto di osservazione, fatto che presuppone una riflessione su cosa si intenda per poesia realista, e che questa adesione al reale sia una strategia moderna cosciente e voluta: "A percepção da percepção aproxima a poesia de Cesário Verde da pintura impressionista. Como nesta, o quadro mostra e mostra-se a si"³⁴⁸.

Sempre in concordanza con gli ideali di una poesia che ha a che fare con la realtà dunque che sia anche lotta sociale come suggerito da Antero, il poeta affronta la questione delle disuguaglianze sociali (per esempio in *Humilhações*³⁴⁹), si fa in alcuni casi celebratore del popolo³⁵⁰, solidale con esso; non mancano anche le critiche,

³⁴⁶ David Mourão Ferreira dichiara "A poesia de Cesário, por ser essencialmente pictórica nutre-se de imediatez" in Jacinto do Prado Coelho, *Ao contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand, 1976, p.198.

³⁴⁷ Silvina Rodrigues Lopes, *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990, p.63.

³⁴⁸ *Ivi*, p.65. Sull'importanza della relazione tutt'altro che scontata tra percezione del reale e pensiero, Rodrigues Lopes aggiunge uno spunto di confronto che tocca gli sviluppi modernisti di questa estetica della visione: in Caeiro il pensiero non solo non avvicina ma allontana dagli oggetti, in Cesário invece "a poesia tem fundamento justamente na interrupção que constitui o pensar" , *ivi*, p. 66.

³⁴⁹ In questa poesia vengono contrapposti due ambienti tipicamente urbani: l'interno di un teatro con le sue persone frivole e sofisticate, e la scena della miseria esterna, del popolo maltrattato da una guardia, si chiude con una vecchietta miserabile che elemosina sigarette.

³⁵⁰ Lo scrittore solidarizza con gli strati sociali meno abbienti provando a trasmetterci il freddo sopportato dai lavoratori di strada curvati sotto il peso di un lavoro faticoso e disagiata, con versi altrettanto freddi, duri, senza indulgere al sentimentalismo (da qui il titolo *Cristalizações*); narra gli incidenti sul lavoro nei cantieri operai; nelle sue descrizioni non manca di mandare critiche alle altezzose aristocratiche impellicciate...per giungere a vibrare in uno dei rari casi di versi declamatori "Povo! No pano cru rasgado das camisas/Uma bandeira penso que transluz! Com ela sofres, bebes, agonizas:/Listrões de vinho lançam-lhe divisas, / e os suspensórios traçam-lhe uma cruz." *Op. cit.*, p.124.

sempre molto trasversali al clero, in questo il poeta si inserisce, sempre senza divenirne subordinato, all'interno del dibattito sulle problematiche della decadenza portoghese (ampiamente e sottilmente colta nelle liriche di Cesário) e la funzione dell'arte rispetto ad essa, in questo mostrandoci che esiste una letteratura moderna in Portogallo e che esistono processi di trasformazione sociale, culturale che ne sono alla base.

Se le città, esclusa Lisbona, Porto e poche altre, non cambiavano molto di fisionomia, la letteratura moderna è la letteratura urbana per eccellenza, quasi a compensare sul piano immaginario un deficit di urbanizzazione del piano reale.

Cesário fu impiegato nella ditta di famiglia³⁵¹, il fatto di essere uno scrittore che si dedica a pieno tempo anche ad attività commerciali e vive in particolare contatto con le trasformazioni e gli aspetti pratici della vita moderna, facilita l'attenzione per le problematiche sociali più contemporanee, per gli aspetti materiali osservati. La città è il vero scenario dove si collocano queste nuove questioni, uno studio filologico dell'opera nel suo complesso rivela vari indizi sulla volontà di mettere in risalto il legame tra spazio e ambiente sociale: un esempio, la poesia *A débil* (1875, pubblicata nel 1876) doveva chiamarsi inizialmente *Na cidade*; la deambulazione poetica di *O sentimento de um Ocidental* che è una specie di deambulazione per la storia portoghese avviene ancora una volta tramite la città di Lisbona.

Baudelaire è stato il grande cantore della città, della capitale grandiosa, urbanizzata, centro di produzione culturale, ma anche caotica, dipinta a tinte forti, popolata di creature marginali che la modernizzazione aveva prodotto. Cesário, oltre a rappresentare l'intellettuale borghese moderno, come Baudelaire cantore della città, incarnava anche un'altra figura peculiare della modernità, quella del *flâneur*: egli passeggia *poeticamente* per la città, la ben più modesta capitale portoghese, cercando sempre di mettere in evidenza però il suo carattere urbano come peculiarmente moderno: si tratta di penetrare la nuova realtà cittadina per scandagliarla, poeticamente, dall'interno. Il poeta vuole avvicinarsi ad alcuni processi molto concreti del quotidiano contemporaneo, inquadrare alcune figure peculiari e inedite: la tisica

³⁵¹ Cesário mantiene relazioni commerciali di import-export con l'Inghilterra, la Francia, la Germania, l'America del Nord e il Brasile.

occupata a stirare che difficilmente arriverà a fine mese (*Nevroses*), l'“actrizita” nuova-ricca che fa alzare lo sguardo ai lastricatori di strade (*Cristalizações*). In primo luogo dunque è possibile registrare una volontà di aderenza piuttosto che fuga dalla realtà. In secondo luogo questa è il tramite per trasmettere le fatture del nuovo mondo moderno: In *O sentimento de um ocidental* vengono ripercorse le vie illuminate a gas durante la notte, quindi urbanisticamente rinnovate, le sinestesie cercano di rendere con la totalità dei sensi il nuovo paesaggio cittadino: “fere a vista, com brancuras quentes, a larga rua macadamizada”³⁵² (elemento richiamato anche dall’episodio della caduta del muratore dall’impalcatura in *Desastre*); un paesaggio di pezzenti, prostitute, vetrine, scene di vita borghese che riprendendo molto le descrizioni urbane di Baudelaire, e riportano anche il nuovo paesaggio sociale di cui i termini stranieri diventano garanzia di modernità (Flanavam pelo Aterro os dândis e as *cocottes*,/ Corriam *char-à-bancs* cheios de passageiros³⁵³). con la differenza che un diffuso sentimento di malinconia e languida decadenza pervade queste atmosfere urbane. La descrizione fisica della città in sé generalmente riveste poca importanza se non per esplicitare i problemi sociali ad essa associati, la contemplazione, ricondotta ad un sguardo soggettivo e pensato, si trasforma in pensiero critica. L’effetto non è ottenuto con pure descrizioni denotative, l’autore fa ampio uso di strategie retoriche per proporre una visione soggettiva del mondo “oggettivo”: ne sono un esempio le frequenti antropoformizzazioni o reificazioni delle persone segno di un’umanità anch’essa reificata, disumanizzata. Ma non si tratta solo di realtà vissuta, quanto a volte di modernità sognata, che tradisce anche in Cesário un soffuso desiderio di essere altrove:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
 Levando à via-férrea os que se vão . Felizes!
 Ocorrem-me em revista, exposições, países:

³⁵² Cesário Verde, *Num bairro moderno*, op. cit. p.116.

³⁵³ Cesário Verde, *Desastre*, *ivi*. p. 100.

Madrid, Paris Berlim, S. Petersburgo, o mundo!³⁵⁴

La realtà si compone dunque con un altro substrato di immagini che gli vengono direttamente dalla letteratura straniera, mescolando così, in modo spaesante, immaginario e reale, senza che noi, in particolar modo noi lettori del XXI secolo, sappiamo distinguere quale la realtà vissuta e quali i sogni moderni esclusivamente vagheggiati e a cui si vuole, più che si può, credere, in particolar modo quando si tratta di analizzare la caratterizzazione della figura femminile, così baudelarianamente fin-de-siècle, e così poco comuni (almeno fino a una certa epoca) ai costumi letterari (e non) portoghesi da far sì che la pubblicazione di *Esplêndida* facesse subito scattare lo scandalo letterario. Il riferimento e l'omaggio è dichiarato: "Metálica visão que Charles Baudelaire/ sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos"³⁵⁵, molte sono non solo le figure di donna ma le immagini poetiche che vengono direttamente importate da *Les Fleurs du mal*, una emblematica è quella del "vestido /calçado à Benoiton" in Cesário riconducibile a una poesia molto emblematicamente intitolata *Flores Fenenosas*³⁵⁶, ma la storia dell'appropriazione di questo riferimento, da solo, potrebbe descrivere la diffusa assimilazione della letteratura francese moderna da parte di quella portoghese.³⁵⁷

Vale la pena soffermarsi brevemente sulla figura femminile così come viene intesa nel momento in cui diventa emblema della modernità. Il prototipo è dunque non la

³⁵⁴ Cesário Verde, *O sentimento dum Ocidental*, op. cit., p.141. Il desiderio di vivere al centro dell'Europa, riflesso della coscienza delle sbilanciate dinamiche di equilibrio che vive il Portogallo dell'epoca, si traduce anche in un'appropriazione letteraria di quella modernità lontana. "Cesário viu a pacata Lisboa de fins do século XIX com a estética baudelariana, explorando, como Eça diria de Fradique, «o filão da Modernidade»" Jacinto do Prado Coelho, *Cesário e Baudelaire*, in Jacinto do Prado Coelho, *Problemática...cit.*, Lisboa, Ática 1961, p.189.

³⁵⁵ Cesário Verde, *Humorismos de Amor*, in Cesário Verde, , op cit., p.96. In fondo, lo stesso Baudelaire descrive una figura "sognata", in modo tale che il gioco di sogni e visioni del Nord dentro ad altri sogni peninsulari, raddoppiano l'effetto di irrealtà, confondo ancora di più i piani. Il modello è la lirica baudelariana *A una passante* usata a modello anche di altre composizioni come *Deslumbramentos*.

³⁵⁶ Cesário Verde, op. cit., p.76

³⁵⁷ Hess mostra che la prima menzione di Ophelia Benoiton a emblema del nuovo prototipo di *femme fatale* in Portogalla è da ricondurre a un *folhetim* di Eça (*Onfália Benoiton*, 1867), viene poi ripresa in Carlos Fradique Mendes e da lì si propaga come simbolo ad altri autori. Rainer Hess, op. cit., p.116.

morigerata portoghese ma la spregiudicata donna del Nord, nelle fantasie non poteva essere che così: si tratta di una *Milady*, fredda (“gestos de neve e de metal”³⁵⁸), sdegnosa, crudele, spesso associata alla morte a cui è destinato lo sventurato che se ne innamora il quale “vive louco de dor e de martirio”³⁵⁹, perché la donna proprio per questo suo sembiante misterioso, oscuro “atrai como a voragem”³⁶⁰, è in tutto e per tutto una *femme fatale*, lui è preso da febbre, tremori, perde il controllo rapito e incantato come accade alle figure di Baudelaire. La sensualità è caricata, la donna è i sensi, il corpo, quell’*andersdenken*³⁶¹ che struttura e increspa la superficie liscia e rilucente del moderno. I caratteri di questa modernità sono iscritti nel corpo: è la prostituta che nell’epoca della mercificazione trasforma il proprio corpo in merce; ma il corpo diventa anche esposizione, spettacolo con le *cocottes*; il corpo assorbe il tempo dell’attualità attraverso la Moda, termine cruciale per captare l’etimologia della parola moderno (ciò che è dell’ora attuale e ne porta il suo marchio, è l’aspetto più exteriorizzato della modernità, quello ritratto dal pittore nel saggio di Baudelaire.) Anche Cesário raffigura questo tipo femminile che si diletta nell’“ir impondo *toilettes complicadas!*”³⁶² ed è “como a Moda supérflua e feminina”³⁶³. Il poeta sta chiosando un tipo di donna emblema della fine secolo, e non solo letterario (si ricordino i celebri esempi di Flaubert, Mallarmé, Oscar Wilde) ma anche figurativo, in particolar modo fatto proprio dalla pittura simbolista attraverso il mito di Salomé. In questi dipinti il corpo è spesso nudo come in Gustave Moreau o coperto di veli trasparenti, e ornamenti d’oro; la danza che mette in mostra la sensualità del corpo è uno degli

³⁵⁸ Cesário Verde, *Deslumbramentos*, op. cit., p.93.

³⁵⁹ Cesário Verde, *Vaidosa*, ivi, p. 75.

³⁶⁰ Cesário Verde, *Esplêndida*, ivi, p.71

³⁶¹ L’*andersdenken* assume la limitatezza delle prospettive dell’epoca che sono il misticismo e il razionalismo. Il pensiero dell’altro è il pensiero di tutto ciò che rimane fuori da questa “logica”, come il corpo, i sensi. “Il soggetto che si era diviso nell’io cartesiano della certezza e nell’io mistico del sentimento, si ricompone in un’unità complessa, globale” Franco Rella, *Miti...cit.*, p.26. In particolar modo, Nietzsche identifica il concetto di corpo come elemento di *andersdenken*: “tutto ciò che non è compreso negli istituti della ragione retta dall’imperialismo dell’Ego cartesiano.” *Ivi*, p.43.

³⁶² Cesário Verde, *Deslumbramentos*, op. cit.,p.93.

³⁶³ *Ibidem*.

elementi su cui più si calca; gli occhi sono spesso chiusi come in Klimt o le sembianze sono quelle di una sfinge impassibile; i capelli scuri, folti sono un altro degli elementi fondamentali (all'epoca andavano i capelli lunghi ma raccolti, solo le prostitute usavano i capelli sciolti).

In molte opere letterarie, come nei quadri, i capelli diventano l' "abismo escuro" in cui sprofondare, metonimia di questa donna inquietante (e ineditamente moderna) che ha la meglio sull'uomo, che come Salomè ottiene la sua testa. Il tema passa per Baudelaire ma arriva anche a Cesário che sottotitola eloquentemente la poesia *Flores Venenosas* con la definizione *Cabelos*, per poi avere un complesso sviluppo in Pessanha.

Eppure, nonostante l'evidenza, soprattutto se paragonata alle altre capitali europee, Lisbona appare piuttosto sotto tono. E che dire del resto? "Lisboa è Portugal...fora de Lisboa não há nada"³⁶⁴

Eça in un articolo pubblicato nel bel mezzo di questa esplosione di civilizzazione, ci riporta un'immagine alquanto sarcastica dell'effimera modernità della città nel *Folhetim publicado na Gazeta de Portugal, 13 de outubro de 1867*.

Questo articolo, in cui Lisbona diventa metafora del Portogallo, sono ripercorsi e riassunte tutte le costanti considerate fino ad ora. Per prima cosa è necessario notare che tutto il testo si basa su un'operazione comparativa tra la terra lusitana e i paesi del Centro.

In secondo luogo è possibile verificare che vengono qui preannunciati alcuni dei punti critici che Antero svilupperà nella sua famosa conferenza, innanzitutto la mancanza di "industriosità": Paris, Londres, Nova Iorque, Berlim, suam e trabalham, em espírito. Ela não tem que semear: por isso ressona ao Sol. Às vezes, porém, comete o mal, interrando ideias. Aonde? Na escuridão, no silêncio, no desprezo. Lisboa é um pouco coveiro de almas!"³⁶⁵

³⁶⁴ Eça de Queirós, *Os Maias cit*, cap, VI p. 170.

³⁶⁵ Eça de Queirós, *Lisboa, Folhetim publicado na Gazeta de Portugal, 13 de outubro de 1867*, in Marina Tavares Dias, *A Lisboa de Eça de Queirós cit.*, p.148.

Non si tratta tanto di una mancanza di progressi materiali, quanto di conquiste ideali, di una laboriosità critica del pensiero, problema che Antero avrebbe ricondotto alle restrizioni mentali indotte dalla Controriforma, all'assolutismo e agli agi facilmente derivanti dalle Colonie. L'uso ironico di un tipo di discorso manicheo in particolare pare chiamare in causa le motivazioni di tipo religioso prima di tutto, non a caso individuate poi come fonte più che di "escuridão", di oscurantismo. L'ultima frase del brano citato ricorda invece l'Antero di "o espírito moderno morreu em nós completamente". In realtà più che di spirito moderno qui si parla della dimensione più autentica, "l'anima" del Paese ridotto, per mancanza di vitalità di cui si parlava, a quel morto in vita invocato così spesso nella letteratura coeva. La figura del sole, da registrare perché diverrà simbolo di reinterpretazione di immaginari, individua le caratteristiche dello spazio "meridionale", in questo caso la mancanza di attività, la pigrizia.

Segue infatti la dichiarazione di mancanza di iniziativa, di forza di cui si è già parlato, ben esemplificata in *A ilustre casa de Ramires* "Lisboa nem cria, nem inicia; vai"³⁶⁶, dove ciò che mantiene in vita il paese è la pura inerzia.

L'immagine della pigrizia è facilmente associabile a quella del sonno, "exala-se uma sonolência fluida, um hálito de tédio"³⁶⁷, "sono inerte e vegetal"³⁶⁸, dove l'aggettivo vegetal rimanda a una dimensione vegetativa, inerte e insulsa ma anche alla mancanza di inurbamento e alla vivacità che a questo è legata. Si tratta di quelle peculiarità che anche i neogarrettisti noteranno ma volgeranno in positivo: la tranquillità, il paesaggio naturale. Anche la luce a gas, sì, esiste ma si tratta di una luce indecisa, segno di una modernizzazione intermittente. ("a iluminação é um coro de gás bocejando"³⁶⁹). In sostanza la città è caratterizzata sempre per comparazione con un termine di paragone ideale, esterno, e in questa comparazione si delinea un profilo del tutto negativo:

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 149.

³⁶⁸ Eça de Queirós, *Lisboa...cit.*, p.

³⁶⁹ *Ibidem*.

Em Lisboa a vida é lenta. Tem as raras palpitações de um peito desmaiado. Não há ambições explosivas; não há ruas resplandecentes cheias de tropéis de cavalgadas, de tempestades de ouro, de veludos lascivos: não há amores melodramáticos: não há as luminosas eflorescências das almas namoradas da arte: não há as festas feéricas, e as convulsões dos cerebros industriais.

Há escassez de vida.”³⁷⁰

A Lisbona dunque non c'è lo spettacolo della modernità, i velluti, gli amori, le feste, neppure pratiche artistiche o industriali particolarmente sviluppat: si tratta di quell'immaginario tanto parigino che Sá Carneiro, parecchi anni dopo, avrebbe inseguito disperatamente, a qualunque prezzo. In tutt'altra epoca e tutt'altro contesto, lo scrittore inquieto avrebbe elaborato una rappresentazione di Lisbona che non si distaccava di molto da quella che Eça ci propone in questo brano³⁷¹

Il *climax* di questa descrizione ci porta alla formula definitiva: “há escassez de vida”. Per come è formulata, questa riflessione è particolarmente interessante: ciò che invece c'è in abbondanza è in definitiva l'assenza rappresentata tramite la reiterazione di avverbi di negazione. Per la premessa, è evidente che in questo contesto vita sia in fondo sinonimo del termine modernità; ma l'assenza di vita era anche ciò che altri scrittori, in contesti tematici diversi, piangevano semplicemente nel Portogallo attuale, il morto, il fantasma emblema organico della nazione decadente. In definitiva, è possibile continuamente stabilire relazioni testuali che confermano quanto la questione della modernità fallita vada di pari passo con la decadenza.

Dal punto di vista dell'immaginario politico, il Portogallo fine secolare fallisce la propria rappresentazione di nazione moderna perché non è in grado di mostrarsi efficiente come nazione imperiale³⁷², e questo lo condanna ad una decadenza nei confronti anche della propria struttura identitaria.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 150.

³⁷¹ In questo lavoro a pagina XXX

³⁷² Margarida Calafate Ribeiro, *op. cit.*, p.15.

I toni cupi della poesia di Cesário, le strade scure silenziose, popolate di figure marginali sono la controparte figurativa di un corpo in decadenza, il cui ricordo delle glorie d'un tempo non fa che mettere in risalto la sconfitta di quello attuale.

Cosa rimane allora della modernità di Lisbona? L'ammirazione smodata per la modernità dell'altro (Escuta e aplaude toda a voz³⁷³) che si traduce in copia mal riuscita: "No vício é tímida: copia desjeitosamente as babilónias distantes"³⁷⁴. Questo macrodiscorso si esplica a livello di microcosmo "Há sítios.....Ó Lisboa, tu não tens caracteres, tens equina!"³⁷⁵: tutto si risolve in questioni esteriori, i caratteri sono i luoghi, ciò che è visibile sostituisce e "en-cobre" i processi reali profondi. E così, non si è mai vista tanta ostentazione di lusso, di bella vita "e a vida se balouça cheia de sonhos, de lustres de oliare, de beios cor de sol, de camelia de pomata, passam na rua umas carruagens lentas , com grandes arabescose dourados" e in modo choccante conclude": são coches; as suas armas são caveiras, vão ali os mortos"³⁷⁶. L'inversione repentina di tono, mostra, in modo imprevisto, che la modernità, applicata come feticcio compensatore, non basta a salvare la sostanza di un paese in pieno declino. La vita e vitalità è tanto più esasperata quanto più grave è la condizione del malato da nascondere, lo spettacolo della modernità, fissandosi in pura forma, allontana il paese dalla possibilità di un vero contatto con sé stesso, un reale riconoscimento, la vita interiore. È la stessa "forma" la bara lustre dove il tempo, l'evoluzione si ferma: la sua "caveira cor de ouro"³⁷⁷.

Este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro-modelos de ideias , de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha...Somente, como lhe falta o

³⁷³ Eça de Queirós, *Lisboa, op. cit.*, p. 147.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 148.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 150.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 151.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 152.

sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura³⁷⁸

Quello che conta, è copiare la forma per definirsi contenuto- in fondo pare che al paese non interessi la Civilização ma piuttosto “l’essere come” la Francia, sembrare Europa. Allo stesso modo, l’impero è considerato come una “forma” per essere europeo. Modernità e impero nella fine secolo diventano entrambi parte di un processo di compensazione feticistica (con connessa l’adorazione dell’oggetto tipica dell’atteggiamento del feticista) per un’assenza che ha a che fare con l’identità simbolica.

E così, nel mezzo di tutta questa civiltà alla svelta e buon mercato, Augusto Santos Silva fa notare che ciò che rimane di più autenticamente portoghese sono proprio i simboli di un passato “ultrapassado”, un volto che si afferma come “anacronicamente presente”³⁷⁹. Come esempio lo studioso riporta un brano di *O Cirme do padre Amaro*, in cui vediamo ritratto il Largo do Loreto sul finire del pomeriggio: passano carrozze vuote, la gente si stiracchia sulle panchine intorpidita e “um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos”³⁸⁰. Passato e futuro si mescolano, si accostano in questo paesaggio portoghese, dove gli oggetti, i luoghi, diventano spazializzazione di tempi che sin infrangono l’uno dentro l’altro semantizzandosi a vicenda: è questa la modernità della semiperiferia che riunisce immagini del Centro e della Periferia insieme, continuamente giustapposte e in dialogo complesso tra di loro. Ernst Bloch ha elaborato il concetto della “contemporaneità del non contemporaneo” che ben si confà alla descrizione del contesto portoghese in campo letterario: il Paese , Centro per la periferia Africana, ma Periferia nei confronti dell’Europa, spazializza ma anche

³⁷⁸ Eça de Queirós, *Os maias*, op cit., p. 703 Cap XVIII-

³⁷⁹ Augusto Santos Silva, *A cidade e o campo na obra de Eça de Queirós*, in *Revista de Estudos Contemporâneos* n°4, Porto. 1982, p.93.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 93.

temporalizza sul proprio suolo le tensioni di potere che vive nella definizione della propria identità con l'Altro.

La città anacronicamente presente è la migliore metafora per un paese dove per un cortocircuito del tempo il passato permea il presente e il confronto con la modernità non fa che evidenziare come la decadenza in fondo sia la modernità più autentica del Portogallo.

3 La risposta alla crisi: la soluzione neogarrettista.

3.1 La fine del mito della Ragione.

La fine secolo, propriamente circoscritta temporalmente all'ultimo quarto del XIX secolo (anche se concettualmente si estende metonimicamente ad inquadrare l'atmosfera dell'inizio del secolo seguente), porta con sé gli sviluppi delle tensioni precedentemente considerate, le questioni legate alla decadenza e le questioni legate alla modernità in primo luogo: una breve lettura di Cesário Verde è stata utile per esemplificarle.

Insieme a Cesário esistono alcuni scrittori fondamentali della fine secolo e difficilmente situabili entro le coordinate prestabilite dei grandi movimenti letterari europei, il decadentismo e il simbolismo. Si tratta di Antero de Quental e di António Nobre. L'idea di Seabra Pereira di intitolare il suo fondamentale studio su questo periodo *As encruzilhadas do fim-de-século*³⁸¹ risulta particolarmente appropriata per rendere l'idea della molteplicità ed integrazione reciproca delle manifestazioni culturali dell'epoca. Da questo panorama complesso è possibile dedurre che la modernità non si manifesta in Portogallo come semplice processo di derivazione ma piuttosto secondo una dinamica di stratificazione, integrazione. Il panorama anche urbanistico dipinto è esemplare in questo senso.

La difficoltà che si possono trovare nel definire nettamente i contorni estetici delle brillanti personalità poetiche ricordate (Cesário realista e impressionista insieme; Antero romantico e antiromantico³⁸²) riflette l'alto grado di complessità non solo dei singoli autori ma delle categorie e delle tensioni in gioco in questo periodo di implosione e rivoluzione insieme, un'epoca che funziona da vera e propria incubatrice per l'esercizio di una pratica moderna (poi modernista) di pensare il Portogallo e la letteratura.

³⁸¹ In José Carlos Seabra Pereira, *Do fim de século ao modernismo* in Carlos Reis (coord.) *História crítica da literatura portuguesa*, Vol VII, Lisboa, Editorial Verbo. 1999. p.11.

³⁸² Gli studi critici rendono conto di queste duplicità: Eduardo Lourenço scrive *Os dois Cesários*, così come esiste uno studio di António Sérgio intitolato *Os dois Anteros*.

Alcune considerazioni vengono spontanee: si tratta di personalità individuali, ulteriore segno di un personale tentativo di radiografare una realtà e una contemporaneità affatto scontate da semantizzare, e in secondo luogo, si tratta di poeti.

Seabra Pereira enfatizza il predominio di questa pratica estetica nella fine secolo, segnalando come anche i testi di narrativa improvvisamente si allontanano dalle forme canoniche del romanzo di base realista e naturalista, per trasformarsi in forme ibride: le prose si riempiono di digressioni impressioniste, si afferma la formula della poesia in prosa, la narrativa diviene breve e frammentaria (Trindade Coelho esplicita questa percezione riferendosi al racconto come forma intermedia dell'arte letteraria, tra la prosa e il verso³⁸³). In somma, assistiamo alla "crise do modelo consagrado do romance e da novela" che "encaminha a ficção para a sua reelaboração à imagem das concretizações então triunfantes do modo lírico"³⁸⁴. Questo primato del lirico ha a che fare con alcuni sviluppi di fondo della percezione della modernità: sempre Seabra Pereira lo mette in relazione con "a configuração requintada do homem finissecular, com a nova mundividência idealista e intuicionista, com a nova prioridade da captação da durée, dos matizes e fluidesências percepçionais"³⁸⁵, questi ultimi in particolare modo riconducibili alla definizione del mondo moderno così come ce lo presenta Berman facendo proprie le parole di Marx sulla continua variabilità e duttilità di questo universo in movimento, distruzione e ricreazione. La poesia, per la sua stessa natura più fluida, più evocativa rispetto alla prosa è evidentemente molto indicata per captare il dinamismo concettuale e immaginifico del presente.

Esiste un altro aspetto importante chiamato in causa nella considerazione sopra riportata: la *mundividência idealista e intuizionista*. La fine secolo è il momento, non solo in Portogallo, di una potente riflessione critica sulla modernità ormai assorbita: superata la fase di euforia fantasmagorica assistiamo anche ad una messa in discussione dei principi di razionalità che avrebbero dovuto condurre il mondo ad un livello più avanzato di Civilizzazione. Gli anni '90 registrano inesorabilmente anche

³⁸³ José Carlos Seabra Pereira, *op cit.*, p.219.

³⁸⁴ *ivi*, p. 220.

³⁸⁵ *ivi*, p. 219.

tutte le contraddizioni e le implicazioni meno brillanti insite nel processo, è l'epoca di un ripiegamento disilluso, è il nichilismo amaro che vivranno anche alcuni degli autori portoghesi.

Seabra Pereira, concentrandosi sulla storia letteraria, mette dunque in relazione l'indebolirsi delle forme proprie dell'estetica del razionalismo, il romanzo, con l'affermarsi di alcuni movimenti letterari come il Decadentismo e il Simbolismo. A nostro parere le cose non sono così chiare; intanto queste correnti letterarie sono esse stesse espressione prepotente delle dinamiche della modernità, che già in sé nasconde i suoi lati oscuri, l'altra faccia della medaglia di un razionalismo illuminante conclamato. Rella tratta il tema dal punto di vista filosofico; gli studiosi postcoloniali come Mignolo, dal punto di vista sociologico. In secondo luogo, pare riduttivo l'approccio secondo cui sarebbe l'"adozione" di una scuola o corrente a definire l'essenza delle opere letterarie, preferendo piuttosto concentrarci sulla singolarità delle stesse dalla cui analisi sarà poi possibile evincere, eventualmente, alcune caratteristiche costanti. Certo, esistono realizzazioni puramente di scuola soprattutto in quelle opere che vogliono "presentarsi" formalmente moderne alla maniera straniera, esiste anche una frequenza di immagini e stilemi che genuinamente appropriati dagli autori possono farci parlare di tendenze comuni, tuttavia ci pare più interessante considerare l'uso che ne viene fatto e il contesto in cui nascono certe immagini e certe espressioni letterarie piuttosto che spiegarle sulla base di adesione o meno a principi di teoria della letteratura generali, questa è la metodologia del resto seguita nel presente studio.

Seabra Pereira mette in risalto il "predominio quantitativo" dei testi decadentisti su quelli simbolisti e propone la sua interpretazione di questo bilancio statistico: "O Decadentismo prevalece no fi-de-século justamente enquanto preponderante expressão artística da crise da confiança do Homem ocidental na sociedade urbano-industrial, mas também porque se traduz numa reacção dúbia às injunções da moderna racionalidade científica e pragmática em relação com a Transcendência e com a Natureza, nos sistemas de bens simbólicos e na vida social."³⁸⁶ L'individuazione

³⁸⁶ J. C. Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 23.

delle ragioni alla base delle pratiche decadentiste possono essere sicuramente condivisibile sul piano di un'osservazione globale, ma in contesto lusitano sosteniamo che questo movimento si carichi di valenze molto peculiari strettamente legati alla condizione del Paese. E il fatto che gli autori più consacrati come Cesário, Pessanha, Nobre si servano di questi immaginari in modo totalmente ibrido e personale rispetto alla manifestazione consacrata del Centro, può essere un buon indizio per condurre un'analisi letteraria che metta in luce le complesse dinamiche culturali di cui si fa espressione ogni brano o lirica, piuttosto che la loro teorizzazione in termini di correnti filosofiche o letterarie generali.

Esistono alcune opere chiave della fine secolo portoghese che riflettono, e in questo invece aderiamo pienamente alle riflessioni di Seabra Pereira, una radicale diffidenza nei confronti dell'infallibilità dei principi razionali, in particolar modo legati alla forma del romanzo ottocentesco che ne era diventato un simbolo. Se prendiamo per esempio in considerazione *A Correspondência de Fradique Mendes*, una delle opere chiave dell'ultimo Eça, ci troviamo di fronte ad un libro che contraddice continuamente i suoi presupposti, segno di una metariflessione critica e del venire meno della fiducia nell'ideale del romanzo come portatore di verità. Si tratta di una falsa biografia insieme ad un falso epistolario; uno scrittore che non esiste e un testo che non esiste ma che viene presentato come reale; si parla della pubblicazione delle prime liriche del poeta sui giornali (fatto reale) ma si dichiara una data volutamente errata (si dice che sono stati pubblicati nel 1867 quando in realtà si tratta del 1869: il fatto che il 1867 sia l'anno della morte di Baudelaire, dunque, data emblematicamente simbolica di un passaggio di consegne, esclude l'ipotesi di una svista dell'autore e induce a considerare il valore simbolico dell'operazione). L'opera, pubblicata postuma, nel 1900, evidenzia una parabola interessante: Eça aveva programmato di scrivere una serie di romanzi riuniti sotto il titolo di "Cenas da vida portuguesa", progetto riconducibile alla teorizzazione realista presentata alle conferenze di Lisbona, che improvvisamente si blocca mostrando i dubbi dello stesso scrittore quanto alla viabilità di un progetto di concettualizzazione puramente razionale e realista. La fine secolo porta alla luce in molti contesti un'improvvisa crisi della rappresentazione legata ai dubbi avanzati nei confronti della Ragione come strumento sufficiente a cogliere la complessità del reale

e la letteratura tematizza la sua inaffidabilità come mezzo di conoscenza: è questo che ci mostra Eça attraverso il “secondo” Fradique Mendes. Steiner³⁸⁷ individua un momento preciso che va dal 1870 al 1930 che identificherebbe questa crisi mimetica, la crisi che evidenzia un’impossibile coincidenza tra le cose e le parole e la fine dell’illusione realista-naturalista. La crisi riguarda tutto il pensiero occidentale; quella portoghese, come è stato possibile esplicitare precedentemente, può essere considerata una crisi dentro ad un’altra crisi, e si manifesta con tutte le sue stratificazioni problematiche riconducibili alla propria realtà storica e culturale in cui all’impossibile coincidenza tra significato e significante si somma una impossibile coincidenza tra l’ideale continuamente chiosato dalla tradizione letteraria e la realtà.

Il primato della lirica sulla narrativa nella fine secolo si spiega dunque a partire da queste considerazioni di carattere gnoseologico: Gomes Leal, nella sua estetica sempre in bilico tra i principi più espressamente moderni di impostazione analitica e realista e l’aspirazione idealista a penetrare il Mistero, riassume concisamente la questione: “ A poesia, armada ligeiramente da Intuição, vê mais longe do que a cordada Ciência”³⁸⁸.

I concetti alla base di questo pensiero fine secolare, critico nei confronti della modernità intesa sotto il profilo del primato della ragione e dunque della tecnica, (e dunque del preteso “progresso” che da esse deriverebbe), sono anche il punto di partenza per apprezzare l’importante diffusione di immaginari rurali, naturali, forme popolari, studiamente semplici che in campo letterario forniscono il contenuto al movimento neogarrettista e neoromantico in generale.

La prima constatazione è che si tratta di un movimento di risposta, di reazione alle problematiche sollevate nei decenni precedenti. Le questioni in gioco sono molteplici anche se, come si tenterà di dimostrare, ruotano principalmente intorno alla concettualizzazione della modernità e dell’identità.

Nel tentare di analizzare un’estetica che, nonostante alcune figure di spicco, e nonostante il suo progressivo poi diversificarsi in varie tendenze, si presenta fin dalle origini come un movimento, con una sua teorizzazione e delle direttive a cui in genere

³⁸⁷ Steiner, *Vere presenze*, in Franco Rella, *Miti...cit.*, p.135.

³⁸⁸ Gomes Leal, *Claridades do Sul cit.*, p.15.

tutti gli autori aderiscono, ci appoggeremo di frequente agli studi di Seabra Pereira, uno dei maggiori esperti di questa estetica, e in questo senso, piuttosto che le singole espressioni in sé, si cercherà di rintracciare le motivazioni da cui scaturisce la corrente nella sua globalità, senza entrare nei casi specifici. Nel capitolo seguente invece sarà possibile, anche sulla base delle conclusioni raggiunte, analizzare un caso specifico, il *Só* di António Nobre, ed evidenziare le ambiguità che a nostro parere non permettono di collocare l'autore entro le coordinate canoniche del movimento.

La pervasività del neoromanticismo è segno del peso delle questioni in gioco e della concordanza di strategie con cui la cultura risponde alle pressanti problematiche della fine secolo, ragion per cui è considerata rappresentativa dell'immaginario del panorama portoghese epocale. La sua diffusione è capillare e massiccia, per quanto poco studiata, all'interno della letteratura portoghese di fine secolo: va dai romanzi propriamente detti, ai racconti (Trindade Coelho è l'esempio più calzante, definito da Seabra Pereira come uno degli "escritores axiais do tempo"³⁸⁹), alla drammaturgia, alla poesia: Nobre, per via della teorizzazione proposta dall'amico Alberto de Oliveira, è stato a lungo ed erroneamente considerato il capostipite di un pensiero e un'estetica che hanno fatto scuola.

Se si tratta di una risposta massiccia ed urgente a delle necessità collocate, è importante individuare prima di tutto con quali elementi essa dialoga. Nei capitoli precedenti è stato individuato l'*Ultimatum* come evento detonatore dell'idea di fine secolo, evento simbolo anche, poiché riassume in sé le problematiche culturali, non solo militari o politiche, di questo periodo. I collegamenti con il movimento neoromantico potrebbero non apparire immediati, ma se si pensa che l'*Ultimatum* mette a nudo una crisi di identità nazionale già da tempo latente, questo come quello possono aiutarci a identificare le dinamiche in gioco nell'immaginario culturale portoghese: la crisi dell'impero che sancisce a sua volta la crisi dell'immaginario moderno e dunque "Europeo", come visto nei capitoli precedenti poiché questi concetti vanno ad implicarsi l'un l'altro sovrapponendosi.

³⁸⁹ José Carlos Seabra Pereira in Alberto de Oliveira, *Obras de Alberto de Oliveira*, Porto, Lello Editores, 1999, p. XIII.

In questo senso, a pieno titolo, potremmo situare il movimento neoromantico nell'ambito di una post-conflict culture. L'*Ultimatum* è il simbolo di una crisi, la fine secolo è il tempo della crisi nel suo declinarsi secondo gli stilemi della Fine del Tempo. Tutto questo avviene perché esso definisce idealmente l'esplosione di un'identità simbolica. Il Portogallo è messo di fronte all'impossibilità di tornare a coincidere con le sue fondamenta di Paese imperiale, così come non può che constatare la propria improponibilità come paese canonicamente europeo: non è più esattamente, simbolicamente, né l'uno né l'altro, in un periodo in cui, oltretutto, non gli è data neppure l'opzione salvifica di slittare dall'uno all'altro poiché i due immaginari, nella fine Ottocento, vanno di pari passo. E se nella fattispecie la questione che più ci interessa è quella della modernità, anche questo progetto, al volgere del secolo, è mancato: il paese adagiato sulle sponde dell'Atlantico manca la modernità ottocentesca perché manca il suo ruolo imperiale, espressione di un espansionismo internazionalmente riconosciuto come prodotto di una rivoluzione tecnologica, industriale, economica che lo giustifica e che è espressione di quel progetto civilizzatore di cui l'Europa, in quanto tale, si fa paladina nel suo confronto aperto con il continente Altro. La combattiva *Geração de 70* che aveva in tutti i modi tentato di ridare vitalità, rivoluzionare, la cultura stantia che allontanava il paese dal Centro e lo affondava nel pantano di un remoto passato impedendogli di accompagnare la moderna cultura contemporanea, parimenti, abbandona negli anni '90 qualunque pungolo di ardore o aggressività, si ripiega a medicare le ferite, c'è chi, come Oliveira Martins entra addirittura nei ranghi del governo, e c'è chi totalmente sopraffatto dal sentimento di sconfitta si suicida, come Antero: i reduci di questa impresa semantizzano la fine secolo con una nuova definizione di sé, essi sono ora *Os vencidos da vida*.

L'opera più matura del poeta-filosofo è il riflesso di questa parabola: i *Sonetos* (1886), una vera e propria forma, come dirà poi Pessoa di *pensar em ritmo*³⁹⁰, potrebbero essere letti, nella loro strutturazione, come specchio della condizione senza soluzione non solo dell'umana esistenza ma in particolar modo dell'esistenza lusitana del

³⁹⁰ Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, vol III, António Quadros, Porto, 1986, p.181.

momento. Lo schema di strutturazione più comune è quello della presentazione di una tesi-antitesi a cui non riesce a seguire una sintesi.³⁹¹ Non c'è una proposizione comprensiva, una possibilità di articolare la scissione in una formulazione razionalmente assimilabile, scissione che in fondo è anche quella dell'immaginario interno di una nazione, senza soluzione ricostituiva. Né Impero, né Europa; siamo di nuovo e anzi improrogabilmente di fronte ad un *Portugal ninguém*, ad un vuoto, alla crisi di identità che è anche la crisi dell'immagine originaria a cui non si può più corrispondere.

Ecco allora come la cultura reagisce: è necessario ricostruire l'identità, darle un contenuto, e, in definitiva, ricucirla con il proprio passato. In questo senso, in seguito ad un conflitto che pur avendo avuto le sue manifestazioni militari è un conflitto più interiore che esteriore, il neo-romanticismo si presenta sotto le vesti di una topografia della ricostruzione. Se la guerra è avvenuta più verbalmente che militarmente, è proprio verbalmente, nei testi, che avviene questa ricostruzione mentale del paese. Guerra Junqueiro nel post-Ultimatum scrive *Os simples* (1892) e *Pátria* (1896), due opere dal carisma totalmente differente, quasi agli antipodi. Il primo permeato di quella sensibilità che poi sarebbe stata definita neoromantica per l'immaginario bucolico, popolare; il secondo ancora epico, per quanto disforicamente epico, agonizzante e profetico. Seabra Pereira parlandone si esprime in questi termini: "Os simples recomendavam, com fácil encanto, a medicina rústico-patriarcal e neo-franciscana de uma mentalidade pequeno-burguesa.", mentre con *Pátria* "ficava próximo da poesia então hegemónica pela apologia da regeneração dolorista."³⁹² Dunque in un caso si parla di medicina, nell'altro di finalità comunque rigenerative, questo a testimonianza del fatto che opere così diverse nel tono fossero da ricondurre comunque ad un intento comune, esempio di quanto l'estetica neoromantica in Portogallo non possa essere ricondotta semplicemente ad una derivazione letteraria europea che pur esisteva, ma trovi una sua collocazione e ragion d'essere soprattutto

³⁹¹

³⁹² J. C. Seabra Pereira, *História Crítica... cit.*, p. 17.

in relazione alle vicende vissute dal paese: è calandosi dentro questo immaginario nazionale che si struttura.

Anche passando a considerare la produzione propriamente teorica sul movimento letterario sarà possibile confermare quest'ipotesi: Alberto de Oliveira, riferendosi all'operazione estetica di Nobre, inteso come capo scuola, afferma che si tratta di una strategia per "comunicar ao velho cadáver da alma portuguesa todo o sangue filial das nossas Almas novas"³⁹³. Si tratta insomma di ridare vita al morto, seguendo la metafora organicista proposta da Oliveira Martins, un corpo patrio estenuato e decrepito, un essere che non è più ha bisogno di scoprire in sé un nuovo sangue; totalmente svuotato e assente a sé stesso necessita di riempirsi di una nuova anima, di ri-nnovare la propria identità: la poesia neoromantica è una poesia nuova che guarda al passato.

3.2 Ritorno a casa.

È dunque rivivendo e riappropriandosi liricamente dello spazio nazionale che questo viene ricostruito e semantizzato in funzione rigenerativa e ricostituiva. E lo spazio, potremmo dire in questo caso letteralmente il paesaggio, visto il tono di pittura paesaggistica di questi brani, il vero protagonista della letteratura neo-romantica:

"Mergulhai na Paisagem, e contai os encantos dela, paralelos aos da terra que a fecundou; ide às cercas dos conventos extintos evocar almas de históricas e de Santas que ali amoralharam seus dias; e se é a Deus que quereis rezar, se é a simplicidade cistã a da vossa alma, ó ermidas de Trás-os-montes, pequenos campanários que repicais pela festa do orago, onde altar mais humano, mais florido, mais doce, para os nossos salmos, extasiadas ladainhas, ou pietosa romagens?"³⁹⁴

³⁹³ Alberto de Oliveira in José Carlos Seabra Pereira, *Obras de Alberto d'Oliveira, op. cit.*, p. XVIII.

³⁹⁴ Alberto de Oliveira, *Palavras loucas*, 1894....

Il paesaggio include dunque la vita che in esso estende le sue radici, recuperando gli echi di un passato che si esprime attraverso una tradizione antica nata su di un suolo che ormai racchiude le abitudini, le canzoni, il credo, i costumi della nazione. Esiste una componente ideologica irrinunciabile in queste composizioni di matrice neoromantica lusitanista, ed è il nazionalismo. Nella presentazione della *Revista Nova* (1893), in forma programmatica si proclama la necessità di educare la gioventù nel “pregar a devoção por tudo o que tenha um sabor nacional, por tudo o que, na essência ou na forma, traga impressa, sem contrafacção, a marca portuguesa.”³⁹⁵ Contraffazione è una parola di primaria importanza per capire le ragioni di questa “religião sagrada do Nacionalismo” da impiantare in una guerra santa dichiarata contro il culto dell’*Estrangeirismo*³⁹⁶. Come è stato ampiamente illustrato nel capitolo precedente, la modernità auspicata per la trasformazione e rivitalizzazione del Portogallo venti anni prima, aveva preso spesso la forma di una pacchiana imitazione dei paesi che questa modernità la possedevano e opportunamente la sciorinavano al sole, Francia e in Inghilterra in primis. Era nata una confusione di base tra l’essere moderni e l’essere *come* i moderni, essere come i francesi per esempio: “por toda a parte há vagamente esta tendência, essa aspiração, esse desejo escondido de não se ser como foram nossos avós, mas de outro modo, como se é lá fora. E lá fora – é a França”³⁹⁷. In quest’affermazione di Eça si può cogliere la denuncia di una tendenza al rifiuto del passato (nossos avós), che accompagna la ricerca del moderno, come, inevitabilmente, la ricerca dell’Altro fuori da sé, lontano (lá fora). L’ammirazione spasmodica di fondo che rivelava l’altra faccia di questa relazione con l’Europa, il risentimento per la distanza che separava i portoghesi da essa, aveva invitato a compiere un viaggio spesso reale, ma anche, e soprattutto immaginario verso ciò che veniva inteso come Centro. Si trattava di accorciare le distanze dalla Francia ma stando in loco, diventando il più simili possibili ad essa, perdendo di vista il significato vero della Trasformazione

³⁹⁵ Trindade Coelho e Alfredo da Cunha, *Apresentação, Revista Nova*, n°1 (1893) in J.C. Seabra Pereira, *História Crítica da literatura portuguesa*, op. cit., p. 53.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 54.

³⁹⁷ Eça de Queirós, *O francesismo*, in *Notas Contemporâneas cit.*, p.156.

globale francese e dando spazio all'invidia che si celava dietro l'ammirazione: del resto, il possesso di questa modernità era ciò che giustificava la struttura di potere che definiva anche politicamente e militarmente Centro e Periferia, colonizzatori e colonizzati. Il culto delle apparenze simboliche e rilucenti scalzò il vero obiettivo che i giovani della *Geração de 70* avevano individuato in un profondo e globale processo di modernizzazione:

Cumpre-nos aumentar o nosso peculio científico e melhorar a nossa ferramenta industrial. Carecemos de ser tão sábios e tão ricos como os melhores da Europa: não porque aí esteja o fim das nossas ambições, mas porque, sem conseguir primeiro isso, jamais poderemos vê-las realizadas. Cumpre-nos finalmente reconstituir o nosso organismo social porque sem ter conseguido achar uma estabilidade na fortuna, jamais as nações puderam ter uma voz no concerto da humanidade.³⁹⁸

Nell'articolo *O francesismo*, Eça parla delle mode letterarie, ma in fondo esse possono essere a metafora del processo globale di fraintendimento del termine Civilização: "Por fim, toda a intenção intelectual foi posta de parte e ficou a preocupação meticulosa, requintada da forma – de uma forma que tivesse a extrema originalidade no extremo relevo".³⁹⁹ L'idea di moda alla base del significato etimologico del termine Modernità, era l'unica cosa rimasta dell'articolato discorso che vi soggiaceva. Con il passare del tempo la cosa aveva preso proporzioni grandiosamente grottesche, ed Eça, tra i primi ad auspicare un avvicinamento all'Europa, all'occorrenza diventa anche un sottile critico dell'ammirazione dilagante del Paese per la Francia.

Há já longos anos que eu lancei esta fórmula: «Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo.» A segura, a impaciência, com que ela foi acolhida, provou-me irrecusavelmente que a minha fórmula era subtil,

³⁹⁸ Oliveira Martins, *História da civilização Ibérica*, in Pedro Calafate, *op. cit.*, p.183.

³⁹⁹ Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas cit.*, p.165.

exacta, e se colava à realidade como uma pelica: E para lhe manter a superioridade preciosa da exactidão fui bem depressa forçado a alterá-la, de acordo com a observação e a experiência. E de novo a lancei assim aperfeiçoada: «Portugal è um país traduzido do francês em calão.»⁴⁰⁰

Non solo si tratta di una copia, ma di una brutta copia, di una volgare e grossolana imitazione di seconda mano. Eça usa anche il termine “macaquear”⁴⁰¹ per riferirsi al modo in cui i portoghesi tentano di imitare i francesi, e la memoria salta subito alle immagini delle caricature politiche dei tempi dell’*Ultimatum*, dove la Nazione era rappresentata come una scimmia a sottolineare il presunto stadio primitivo e incivile di questi proclamati portatori di civiltà. Con un certo parallelismo si richiama qui il modo assolutamente provinciale con cui la nazione si presentava come Centro. Copiare è il modo che hanno i portoghesi per “creare” *civilização*: “há quarenta anos, desde a Patuleia, Portugal está curvado sobre a carteira da escola, bem aplicado, com a ponta d língua de fora, fazendo a sua civilização, como um laborioso tema, que ele vai vertendo de um largo traslado aberto defronte – que é a França.”⁴⁰² Il ritratto al vetriolo di questo Portogallo un po’ ottuso che in uno sforzo estremo considera la modernità un compito da portare a termine per avere un bel voto, senza riuscire a metterci niente di suo, rende sarcasticamente l’idea del provincialismo portoghese proprio nel momento in cui crede di aver conquistato una propria emancipazione: è lo stesso processo con cui si presenta come Centro che rivela la sua condizione di Periferia.

La seconda implicazione di questa operazione è la snazionalizzazione del paese di cui lo stesso Eça venne tacciato. Esso si riduce ad una copia, oltretutto malriuscita, della Francia: “despindo-se de todo traje português para se cobrir de trapos vindos da França”, si tratta di abiti esteriori, di seconda mano, non autentici, più legati alla necessità di rompere con ciò che veniva identificato come tradizionale e dunque legato

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 147.

⁴⁰¹ *Ivi*, p.129.

⁴⁰² *Ivi*, p. 148

ad un passato-che-non-passa piuttosto che espressione di una coerente evoluzione: “tive consciência do postigo estrangeiro da nossa civilização”. L’idea del posticcio ben si accomoda a quella del vestiario, così come a quella della modernità come spettacolo esteriore che riempie l’immaginario e di cui erano un buon esempio le serate di can can allora in voga nei locali di Lisboa. La Francia era ovunque:

Era outra vez a França, sempre a França. Eu deixara-a dominando em Coimbra, sob a forma filosófica; vinha encontrá-la conquistando Lisboa, de perna no ar, sob a forma de cançã...Começou então a minha carreira social em Lisboa. Mas era realmente como se eu habitasse Marselha. Nos teatros – só comédias francesas; nos homens - só livros franceses; nas lojas – só vestidos franceses; nos hotéis – só comidas francesas...[...]Nem nos palcos, nem nos armazéns, nem nas cozinhas, em parte alguma restava nada de Portugal. Só havia arremedos baratos da França⁴⁰³

Il fatto che tutto questo francesismo non fosse altro che il risultato di una smodata ammirazione ce lo confessa l’autore con qualche episodio quasi parossistico tratto dalla sua gioventù della quale ricorda che lui e quelli della sua generazione amavano i quadri francesi senza averli mai visti, poiché li conoscevano dal resoconto dettagliato dei critici; allo stesso modo sapevano tutto della politica francese, immaginariamente partecipavano alle cospirazioni, soffrivano sulle barricate, ma non avevano idea di quale partito stesse governando in patria. Il sorriso che lo scrittore volutamente suscita, in realtà nasconde l’amarezza per un Paese che vive letteralmente con la testa altrove, sempre assente a sé stesso. Il gesto neoromantico di riappropriazione dello spazio va dunque visto su questa scia come un intento di “reaportuguesar Portugal”. Anche perché a forza di copiare, si era atrofizzata la capacità di creare: “Por vezes tentávamos produzir alguma coisa de mais original, de menos visto que a Dama das Camélias, ou o Chapéu de Palha de Itália; reunimo-nos, com papel e tinta; e entre

⁴⁰³ *Ivi*, p. 153.

aqueles moços, nascidos em pequenas vilórias da província, novos, frescos, em todo o brilho da imaginação, uma só ideia surgiu: *traduzir alguma coisa do francês*.⁴⁰⁴

In sostanza, la situazione non era cambiata molto da quando lo stesso scrittore deprecava che il teatro S. Carlos non faceva altro che proporre alcune vecchie idee trite e ritrite prese dal repertorio romantico italiano, la differenza è che ora proponeva “nuove” idee trite e ritrite, in genere abbastanza sfasate rispetto al contesto portoghese: la modernità così interpretata non aveva fatto altro che prostrarre lo stato di alienazione del Portogallo vetusto contro cui i giovani rivoluzionari si battevano piuttosto che attivarne costruttivamente le energie.

La retorica neoromantica, dopo questo viaggio verso l'esterno, propone un ritorno al sé, per questo si concentra sullo spazio nazionale inteso come più autentico, originario, e di conseguenza quello dei luoghi non toccati da quest'ondata di modernizzazione, “as aldeias”, la vita dei campi nel Nord. Invertendo la metafora di Eça, si trattava di svestirsi della modernità di seconda mano (“trapos”) venuti dalla Francia, per tornare a vestire l'autentico “traje português” come in un'operazione di scavo etnografico.

Questo ritorno al Portogallo era in fondo giustificato anche da un'altra ragione che riguardava non tanto il paese in sé quanto i modelli a cui si ispirava: la fine secolo segna il tramonto del mito della Francia, e dell'Europa di cui essa era emblema. “A situação da Europa é medonha. Sob as crises que a sacodem, já a máquina se desconjunta. Nada pode sustentar o incomparável desastre. Este fim de século é um fim de mundo!”⁴⁰⁵. Eça nei suoi articoli *A Europa* (1888) e *A Europa em resumo* (1892) in particolare, mostra le crisi globali che attraversano il continente, passa in rassegna gli stati e rivela che l'Inghilterra e la Francia, come la Germania, la Russia, la Svezia stanno vivendo un momento di crisi almeno quanto Portogallo e Grecia.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 151.

⁴⁰⁵ Eça de Queirós, *A Europa, in Notas... cit.*, p. 169.

⁴⁰⁶ “Sempre a dissipação dos estados, sempre a miséria das plebes!” esemplifica Eça, *Notas...cit.*, p. 173, così a p.171: “Mas se da verde Inglaterra passarmos ao continente, lá encontramos, nos outros organismos, reproduzidas as mesmas lesões. Todos sofrem de uma crise industrial, de uma crise agrícola, de uma crise política, de uma crise social, de uma crise moral”. È possibile notare che la

In particolare, la Francia smette di essere vista attraverso i veli del mito per essere additata anche nei suoi lati meno brillanti. Il romanzo *A cidade e as Serras*, è il sunto di questa inversione del mito. Parigi nell'immaginario collettivo era stata acclamata come la capitale della Civiltà, eppure esistono più occasioni in cui questo monumento mostra le sue crepe. I testi letterari iniziano a mettere in luce le ombre, la Storia si incrina e smentisce sul piano anche molto concreto questa celebrativa consacrazione: nel 1889 si discute il caso Dreyfuss, la ricondanna, e Eça, sempre più disilluso, afferma che la nazione che aveva proclamato per prima i principi di uguaglianza, giustizia e fraternità e a cui Antero e amici si erano ispirati “nunca foi na realidade uma exaltada da Justiça nem mesmo uma amiga de oprimidos.” Si tratta di una “nação formigueira, egoista, cupida, talvez cruel- o seu pretendido humanitarismo é uma mera reclame. Em nenhuma outra nação se encontraria uma tão larga massa de povo capaz de unanimemente condenar um inocente.”⁴⁰⁷

A partire da questo clima finessecolare, l'estetica neoromantica lusitanista pare voler rivendicare con orgoglio l'estraneità del paese a questo mondo, in definitiva celebrando la propria distanza (quella che con tanta angoscia si era cercato di annullare⁴⁰⁸) dalle dinamiche torbide del Centro.

In che termini però fare emergere questa distanza? Si capisce che il campo dove si gioca il ribaltamento in negativo dell'identità Centrale è proprio quello legato all'idea più nobile (e più utopica) delle dinamiche della modernità di cui l'Europa era metonimia, quella secondo cui l'esercizio della ragione e le conquiste della tecnica, avrebbero portato inevitabilmente ad un'espressione più alta di civiltà.

Un po' alla volta ci si accorge che se è vero che il Portogallo aveva almeno idealmente fallito il suo progetto moderno, forse anche il Centro non aveva poi così chiaramente “centrato” l'obiettivo dell'idea più alta di Progresso (fatto cruciale che metteva dunque in dubbio il suo ruolo di Centro). O forse, come affermava Unamuno, parlando di

metafora organicista con cui era ritratto il Portogallo dolente e decadente ora passa a definire tutto il continente.

⁴⁰⁷ João Medina, *Eça de Queirós e o seu tempo cit.* p. 292.

⁴⁰⁸ “a nossa cultura se vai inscrever no espaço dessa distância que nos separa da Europa e em função do objectivo de a apagar”, Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa, op. cit.*, p. 30, 31.

questo ultimo Eça, ci si era più semplicemente accorti che “é ilusão o motor da civilização humana”⁴⁰⁹.

E di illusioni disilluse ci parla Eça quando inquadra l’Europa come un bel teatro di carta pesta che

“como todos os teatros, vista por dentro, dos bastidores, não dá ilusão, e portanto não dá prazer. As civilizações muito brilhantes, e as mágicas são para contemplar de longe, através da vibração luminosa da rampa. Subindo ao tablado, vemos logo que o mármore do palácio que nos deslumbrava está pintado no papelão e que os ondeados cabelos de ouro, de que já nos íamos namorando, são uma perruca tingida, que custou quinze tostões no cabeleiro. Aquele que vive misturado a esta representação da Europa topa a cada instante com o avesso sórdido das coisas belas”⁴¹⁰

Chiaramente c’è l’eredità gnosica dell’esperienza biografica di Eça in questa affermazione, che aveva avuto modo di conoscere per lunghi anni la cultura francese dall’interno, ma in fondo, il viaggio di avvicinamento al Centro era stato compiuto mentalmente o esteticamente un po’ da tutti, e la familiarità accresciuta con le sue dinamiche, certamente anche grazie ai numerosi altri viaggi realizzati da scrittori, pittori, tecnici, politici svelavano la natura propriamente mitica del sogno della civiltà.

Eduardo Lourenço colloca la parabola della scrittura, e della vita di Antero entro questo tipo di disillusione, mostrando che va ben oltre i tentativi falliti di lotta per l’evoluzione nazionale ed acquista le dimensioni di un sogno infranto globale se non metafisico come è riscontrabile nei *Sonetos*. Per il poeta la cultura europea era “alma dessa luta por mais justiça e dignidade humana”⁴¹¹, era dunque un’avventura spirituale, da qui la necessità di europeizzare il proprio paese. In realtà questo sogno era destinato alla sconfitta e questo prima di tutto perchè non esisteva al di fuori del

⁴⁰⁹ Unamuno in João Medina, *Eça e o seu tempo cit.*, p. 187.

⁴¹⁰ Eça de Queirós, *A Europa em resumo, in Notas..., op. cit.*, p. 289.

⁴¹¹ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa, op. cit.*, p. 32.

suo contenuto geografico nessuna Europa, nessuna comunità storica sentita e vissuta come un tutto: “a Europa era uma ficção”⁴¹². L’unica cosa che esisteva era una realtà economica nuova, in piena espansione capitalista, che non aveva bisogno di alibi culturali per esistere. Non è possibile riscontrare “um paralelismo ou uma concomitância naturais entre a *performance* científica e tecnológica, condicionante do parâmetro *civilização* e a *performance* especificamente *cultural*”⁴¹³. Antero, che non aveva certo confuso l’Europa con il suo spettacolo come nella percezione più comunemente diffusa, l’aveva però confusa con il suo sogno, con l’espressione di un ideale, e come Eça, avrebbe fatto i conti con l’inconsistenza del miraggio.

Del resto, una maggior possibilità di conoscere e manipolare il mondo non necessariamente ci rende maggiormente liberi o coscienti del nostro destino: Lourenço, nella sua critica densa di spunti, registra l’inquietudine esistenziale che il poeta esprime nei sonetti e conclude che in fondo lo scacco sta nel fatto che la *Civilização* è brillante ma “incapaz de lhe fornecer resposta para o enigma da existência.”⁴¹⁴ Questo è il messaggio chiaro anche del protagonista di *A cidade e as serras* che inizialmente detta come inequivocabile l’equazione metafisica: “*Suma Ciência x Suma potência = Suma Felicidade*”⁴¹⁵, e passa il resto del romanzo a dimostrarci la fallacità di questa affermazione. Circondato dai più avanzati apparecchi tecnologici, dalle più allettanti comodità, nel cuore stesso della civiltà, Jacinto sbadiglia⁴¹⁶, si deprime.

Il grigiore, l’apatia, l’inappetenza sono le coordinate di questa esistenza parigina: quasi a didascalia di questa immagine, Eça nel suo primo articolo sull’Europa afferma che essa “aparece-lhe como uma sala de hospital, onde arquejam e se agitam nos seus catres, estreitos ou largos, os grandes *enfermos da civilização*”⁴¹⁷. Il mito si è

⁴¹² *Ivi*, p. 33

⁴¹³ *Ivi*, p.32.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ Eça de Queirós, *A cidade e as Serras*, Braga, Biblioteca Ulisseia, 2001. p.40.

⁴¹⁶ “Bocejos de fatura” *ivi*, p.63; “Jacinto anda tão murcho, tão corcunda...Que será Grilo?” *ivi*, p.97.

⁴¹⁷ Eça de Queiroz, *A Europa*, *op. cit.*, p.169. Il corsivo è nostro.

capovolto, non è salvifico ma porta malattia, e non va solo nella direzione di una demistificazione dell'apparenza luccicante dell' Europa, ma anche dell'ideale di Civiltà. Ciò di cui pare soffrire tutto il continente è un'ondata di materialismo, prodotto ultimo delle dinamiche di modernizzazione, industrializzazione, mercantizzazione, il progetto di emancipazione umana e culturale era andato perduto. A questa percezione fa da contro tendenza, anche letterariamente, una spinta verso l'idealismo, un calarsi in nuove estetiche come quella decadentista e simbolista che privilegiano le sensazioni, la nevrosi, il mondo a-razionale del mistero non rivelato, le corrispondenze occulte tra le cose, affermando un anelo ad una parte di realtà che la ragione di per sé non era riuscita a cogliere, e allo stesso tempo prendendo atto dello scacco a cui questo principio, assunto ad ideale assoluto ed infallibile, era destinato.

Potremmo considerare le descrizioni del mondo ipertecnologico parigino in *A cidade e as Serras*, che nel momento in cui più serve non funziona, come una metafora della parabola del progresso: un meccanismo che si inceppa.⁴¹⁸ Non c'è corrispondenza, come sottolineato da Lourenço, tra civiltà e progresso tecnologico, la ragione non ha portato maggiore emancipazione, ha fallito nella sua realizzazione. Quel cielo basso con cui si apre *O sentimento de um Ocidental*, grigiamente londinese, che a volte "esmaga"⁴¹⁹ così come i becchi senza vie d'uscita nella grande città, sono il ritratto della condizione esistenziale del mondo moderno occidentale che non trova soluzioni, che viene schiacciato dal peso della stessa modernità.

La presa di coscienza di questo sfasamento tra gli ideali più utopici e nobili del concetto di Civiltà come progresso umano e la sua riduzione a strategie di accumulo materialista svolge un ruolo importante nel contesto dei conflitti politici della fine secolo: come è stato possibile illustrare, il "possesso" della Civiltà era la giustificazione per l'esercizio di dinamiche di potere in cui modernità e colonialismo sono strettamente implicati. Si sono già visti alcuni ritratti dell'Inghilterra nella poesia panfletaria dell'*Ultimatum* che propongono un ritratto mordace della decadenza dei costumi della società

⁴¹⁸ Nel romanzo troviamo vari esempi, dal bagno che allaga la casa all'ascensore che si incaglia con dentro il pesce speciale destinato agli ospiti di un'importante cena.

⁴¹⁹ "E saio. A noite pesa, esmaga" in Cesário Verde, *op. cit.*, p. 45

ottocentesca inglese. Fornendoci della rassenga di liriche raccolte da Maria Teresa Pinto Coelho ritroviamo il topos di Londra paragonata a una Babele immorale, popolata di prostitute ubriache.

Ó Londres immoral, Roma do nevoeiro,
Palmira do carvão, Thebas do cervejeiro,
Babylonia do *spleen* à fina luz do gaz!
Só vóz podeis fazer ao velho Satanaz
Eriçar o cabelo e enche-lo de asco e horror,
Narrando as bacchanaes do monstruoso amor
Da Venus meretriz, do Vício em seu lameiro.
Ó Londres immoral, Roma do nevoeiro!⁴²⁰

Si ritrovano alcuni dei luoghi comuni dell'immaginario della città moderna che circola nella letteratura e nella mitologia: lo spleen, la luce a gas, ma anche la nuova vita spregiudicatamente moderna. Questi elementi emblematici sono qui usati per mostrare non il mito ma la decadenza della civiltà inglese. Siamo nell'universo del moderno (le trasformazioni tecniche, la nuova sensibilità, i nuovi stili di vita, l'industrializzazione richiamata dal carbone) e di tutto ciò che è stato assunto a prototipo di questa nuova esperienza: il satanismo che letterariamente diventa stemma della modernità, viene smontato e ricondotto alle sue origini come espressione di una percezione più acuta della realtà anche nei suoi aspetti sinistri e miseri. Qui non si parla di satanismo ma di un metaforico satana che è spaventato da tanta decadenza, legata, lo evidenziano gli altri simboli, ad un materialismo crasso e corrotto. È evidente che in questo contesto entrano altre motivazioni di fondo: si tratta della guerra verbale scatenata contro la concorrente economica, e si tratta anche di una forma con cui i portoghesi tentano di bilanciare un proprio immaginario di decadenza, da un lato, dall'altro vi è evidentemente un dialogo implicito che sottende

⁴²⁰ Gomes Leal, *A Infame Inglaterra*, in *Maria Teresa Pinto Coelho, op. cit.*, p.118.

la percezione scottante di sentirsi parecchio estranei a questa modernità tecnica, capitalista, estetica e coloniale, e dunque la necessità di smontarla.

Dal momento che la Civiltà era la giustificazione al programma imperiale, era negli interessi del Portogallo evidenziare che questa alta civiltà in Inghilterra non esiste: modernità e civiltà non sono esattamente sinonimi. Eça con incomparabile sarcasmo va più a fondo: la questione non è se l’Inghilterra o la Francia posseggano o meno questo certificato di Civiltà poichè, comunque, questa non è che un pretesto. Quello che il romanziere sagacemente mette in discussione è lo stesso ideale di Civiltà nel suo riuso ideologico.

“Eu sou civilizado, tu és bárbaro – logo, dá cá primeiramente o teu oiro, e depois trabalha para mim.

A questão toda está em definir bem o que é ser civilizado. Antigamente pensava-se que era conceber de um modo superior uma arte, uma filosofia e euma religião. Mas como os povos orientais têm uma religião, uma filosofia e uma arte, melhores ou tão boas como as dos ocidentais, nós alteramos a definição e dizemos agora que ser civilizado é possuir muitos navios couraçados e muitos canhões Krupp. Tu não tens canhões, nem couraçados, logo és barbaro, estás maduro para vassalo e eu vou sobre ti! [...]

Em virtude porém de um respeito inapto pelas exterioridasde (que data da folha da vinha), os homens criaram ao lado deste descarado direito internaciona um outro, o direito cerimonial [...] Hoje está estabelecido entre os povos civilizados que para que o forte ataque e roube o fraco, é necessário ter um pretexto. Tal é o grande progresso adquirido.”⁴²¹

Eça mostra i veri giochi di potere che si nascono dietro agli schermi di concetti compelssi come Civiltà e Progresso, questi ultimi messi a nudo come meri pretesti per l’esercizio della forza. Modernità non è sinonimo di civiltà, nel senso che non è la civiltà la ragione che porta alla sottomissione dell’altro, se mai il possesso o meno della

⁴²¹ Eça de Queirós, *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p.47.

ragione occidentale sarà usato come discriminante per definire l'Altro in quanto Altro. Il colonialismo è ciò che sta alla base di questo meccanismo mostrandosi comunque parte scottante e occulta dei processi di modernizzazione. Nell'ottica portoghese dunque, sul finire del secolo, possiamo avanzare l'ipotesi che l'idea di modernità potesse essere analizzata anche dal punto di vista di uno sguardo sempre più negativo, e la virata neoromantica, con la riproposizione di paradisi perduti, intonsi, quasi fuori dal tempo ne sono un esempio.

La modernità di cui si "accusa" l'Inghilterra nella sua fame di territori da sfruttare si allea ad un'immagine di una modernità industriale altrettanto corrotta sul territorio nazionale. D'altro lato troviamo invece un'inghilterra che accusa i portoghesi di essere un popolo incivile. Ora, i neoromantici è come se volessero difendere la propria "inciviltà" intesa come distanza dalla modernità come qualcosa di positivo. A nostro parere è necessario riconsiderare la teoria della nuova estetica anche a partire dalla considerazione di queste tensioni politiche e culturali che la nazione sta vivendo.

Dalle considerazioni emergono due casi in cui il Portogallo, proprio per la sua condizione semi-periferica è nelle condizioni di potersi dissociare dal Centro, e grazie alla distanza che lo separa da esso, è in grado di avanzare una critica ai meccanismi egemonici: la Periferia scopre le crepe che ci sono nell'immaginario fantasmagorico dell'Europa moderna, e svela le contraddizioni nell'uso dell'idea di Civiltà. I brani riferiti mostrano la realtà di un Inghilterra come paese materialista e corrotto a cui si contrappongono i valori di civiltà da essa stessa proclamati, l'incongruenza rilevata nell'analisi dei due immaginari permette di svelare la vera natura di pretesto che i valori civilizzazionali rivestono: c'è un intento economico di colonizzazione dietro alla retorica della fede da diffondere. La strofa di Junqueiro già analizzata nei capitoli anteriori appare ora la miglior sintesi di questo smascheramento:

Ó cínica Inglaterra, ó bêbeda impudente,
Que tens levado, tu, ao negro e à escravidão?
Chitas e ipocrisia, evangelho e aguardente,
Repartindo por todo o escuro continente
A mortalha de Cristo em tangas d'algodão

Vendes o amor ao metro e a caridade às jardas

E trocas o teu Deus a borracha e marfim [...] ⁴²²

Siamo partiti dalla constatazione di un sentimento di inferiorità nei confronti degli Inglesi, o dei Francesi - in sintesi del Centro- che corrisponde al sentimento di estraneità all'Europa e di decadenza nei confronti della propria immagine originaria. Con gli anni 90 invece si assiste ad una studiata inversione di tendenza che contempla una un'esplicita critica ai modi e fini del Centro, ed, in ultima istanza, permette di approdare ad un vero e proprio ribaltamento dell'immaginario che sarà operato dall'estetica neoromantica in grado di collocare di nuovo i Portoghesi su un piano positivo, dove l'assenza degli stilemi della modernità va a coincidere con l'idea di una genuinità ormai sconosciuta all'Europa, così come dell'integrità esemplare di chi si mantiene lontano dai mali della modernità. Questo discorso è tanto più importante quanto se ne può registrare un prolungamento nell'ideario novecentesco: politicizzato all'occasione diverrà l'emblema figurativo del Portogallo salazarista e fino ai nostri giorni riecheggia ancora nell'immaginario comune.

Anche nel campo della teoria coloniale queste tensioni riguardanti la modernità esercitano un'influenza fondamentale. Il filo logico è pressochè lo stesso: dalla base di un senso di svalorizzazione nei confronti dei civilizzatori inglesi, alla critica dell'idea contraffatta di civiltà, per assumere il rovesciamento in positivo della loro carenza in qualità. Oliveira Martins sostiene a spada tratta la sua tesi per cui ai popoli peninsulari corrispondono le virtù di una *compreensão ideal da vida*, a cui oppone la *compreensão utilitária*. ⁴²³ Il colonialismo informale che differenzia i portoghesi dai modi del Centro, e che in fondo li avvicina pericolosamente ai colonizzati, viene presentato come una forma di colonialismo di tipo superiore proprio perchè più civile, e questa civiltà avverrebbe proprio dalle carenze e dall'impossibilità di conformarsi al tipo di colonialismo egemonico. Afferma Jaime Batalha Reis, non a caso console portoghese in

⁴²² Guerra Junqueiro, *À Inglaterra*, in questo studio a p.36.

⁴²³ Oliveira Martins, in Pedro Calafate, *op. cit.*, p.185.

Inghilterra ai tempi dell'*Ultimatum*, in un discorso pronunciato di fronte ad una platea inglese, che l'inglese colonizza trasportando nei nuovi paesi occupati le forme elevate della sua civiltà, dominando in modo assoluto gli indigeni, sostituendosi a loro, sterminandoli o emarginandoli, mentendosi sempre da essi isolato, disprezzandoli. Il Portoghese invece colonizza unendosi agli indigeni, formando famiglia con essi, creando una razza mista, costituendo popolazioni che si vanno incivilendo lentamente⁴²⁴.

3.3 Contro la modernità.

La soluzione che si pone a risposta di questa sterile modernità è un vissuto che prescinda da quelli che sono i segni della Civiltà, dunque trova conforto nella natura. Che natura e progresso si situino agli antipodi è chiaro, soprattutto venendo da un'epoca di forte urbanizzazione e industrializzazione: il cittadino Eça, nel suo panegirico della realtà, ne è convinto:

“O campo, dizia ele, era bom para os selvagens. O Homem, à maneira que se civiliza, afasta-se da Natureza; e a realização do progresso, o Paríso na Terra, que pressagiam os Idealistas, concebia-o ele como uma vasta cidade ocupando totalmente o globo, toda de casas, toda de pedras, e tendo apenas aqui e além um bosquezinho sacrado de roseiras, onde se fossem colher os ramalhetes para perfumar o altar da Justiça...”⁴²⁵

Nel momento in cui la civiltà è malata di progresso allora, il ritorno ad una vita naturale, e ad un ambiente privo dei segni della modernità, sarà il luogo ideale per la rigenerazione: anche Fradique suggerisce come rimedio alla *fartura tecnologica* che affligge l'Europa, il ritorno ad un'esistenza naturale⁴²⁶. Allo stesso modo, quello che i neogarrettisti propongono è letteralmente un ritorno al “campo”.

⁴²⁴ Jaime Batalha Reis in Vincenzo Russo et al., *op. cit.*, p.44.

⁴²⁵ Eça de Queirós, *Os maias*, cap XIII, p.

⁴²⁶ In Augusto Santos Silva, *op. cit.*, p.99.

“O homem do século XIX, o Europeu, porque só ele é essencialmente do século XIX (diz Fradique numa carta a Carlos Mayer), vive dentro de uma pálida e morna *infecção de banalidade*, causada pelos quarenta mil volumes que todos os anos, suando e gemendo, a Inglaterra, a França, e a Alemanha depositam às esquinas, e em que interminavelmente e monótonamente reproduzem, com um ou outro arrebique sobreposto, as quatro ideias e as quatro impressões legadas pela Antiguidade e pela Renascença. O Estado, por meio das suas escolas canaliza esta infecção. A isto, oh Carolus, se chama educar! A criança, desde a sua primeira Selecta de Leitura ainda mal soletrada, começa a absorver esta camada de lugar-comum –camada que depois todos os dias, através da vida, do jornal, a revista, o folheto, o livro lhe vão atochando no espírito até lho empastarem todo em banalidade, e lho tornarem tão inútil para a produção como um solo cuja fertilidade nativa morreu sob a areia e o pedregulho de que foi bárbaramente alastrado. Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas ideias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no deserto ou nas pampas; e aí esperasse pacientemente que os sopros vivos da Natureza, batendo-lhe a inteligência e dela pouco a pouco varrendo os detritos de vinte séculos de literatura, lho refizessem uma virgindade. Por isso eu te afirmo, oh Carolus Mayerensis, que a inteligência, que altivamente pretenda readquirir a divina potência de gerar, deve ir curar-se da civilização literária por meio de uma residência tónica, durante dois anos, entre os Hotentotes e os Patagónios.”⁴²⁷

Ora, il ritorno alla natura che viene invocato da Fradique ha piuttosto a che fare con il ritorno alla naturalezza: verginità, è la parola che egli usa. Non si tratta semplicemente del discorso sul blocco della creatività legato alla standardizzazione dei modelli culturali imposto dalle culture egemoniche di cui si è già parlato, ma di un vero e proprio

⁴²⁷ Eça de Queirós, *A correspondência...cit.*, p.63.

eccesso di sapere, o meglio impasse del sapere (i quattro mila volumi con le solite quattro idee) proprio di quest'epoca del trionfo del pensiero. Si deduce che la modernità non corrisponde per forza al progresso umano. Qui l'obiettivo satirizzato è dunque ancora una volta la mitizzazione del progresso che non ha poi aiutato l'umanità ad avanzare molto. In *A cidade e as Serras* ritroviamo il tema chiosato nell'immagine della biblioteca fantasmagorica del n° 202 degli Champs Elysée, anche in questo caso il protagonista sbadiglia⁴²⁸. Questo tedio è lo spleen emblema della cultura moderna: João Medina fa notare che nello specifico il tema del tedio è stato affrontato anche da Flaubert –“ Já experimentei” è la frase che riassume “todo o desalento espiritual dum século que concebe as ideias como coisas a experimentar, como modas e objectos de consumo.”⁴²⁹

Nell'epoca della mercificazione totale della vita (la prostituta non a caso diventa in epoca simbolo del nuovo modo di vivere, è il soggetto che si fa oggetto, la persona che mercifica sè stessa), anche la cultura diventa un prodotto da consumare, per questo non viene appropriata interiormente. Ad essa si contrappone allora piuttosto la necessità dell'esperienza autentica, della vita vissuta per apprendere.

Rella a sua volta spiega la natura dello *spleen* come qualcosa di strettamente legato ai processi moderni: in un mondo dove tutto è sempre nuovo, in trasformazione, non è possibile fermare il tempo, sedimentare l'esperienza: le cose finiscono per diventare grigie, tutto sembra già visto, già vissuto e le nuove idee non possono che sembrare vecchie⁴³⁰. La poesia portoghese, pur contestualizzata ad una realtà dove le spinte della modernità sono meno pressanti, vive le stesse contraddizioni.

Per questo Fradique suggerisce un ritorno alla natura da intendersi come un'operazione di disintellettualizzazione: ritornare alla verginità per poter apprendere ancora. In *Os Maias*, il cittadino Ega ritrae l'epoca di auge della modernità come

⁴²⁸ Jacinto ha organizzato nella sua casa parigina una biblioteca di trentamila volumi: una “biblioteca de ébano, onde acumulara Civilização nas máximas proporções, para gozar nas máximas proporções a delícia de viver”. Eppure “nenhuma curiosidade ou interesse lhe solicitavam as mãos, enterradas nas algibeiras das pantalonai de seda, numa inércia de derrota. Anulado, bocejava com descorçoada moleza.” In Eça de Queirós, *A cidade e as Serras cit.* p. 99.

⁴²⁹ João Medina, *Eça...*, op.cit., cp.295.

⁴³⁰ Franco Rella, *Miti...cit.*, p.71-83.

esperienza dell'ambiente urbano e addita chi ne sta fuori come un selvaggio. Ora invece Eça afferma, in un certo senso, che è necessario essere dei selvaggi. Sciolto il paradosso, si può apprezzare la portata critica di un discorso che i neoromantici faranno proprio con la celebrazione di un mondo rurale incontaminato, dello spirito del popolo con le sue forme ingenuie di scienza, di credenza che troveranno un corrispettivo nel linguaggio poetico parimenti semplice, vivo, ingenuo.

Del resto, non solo il sapere è stato trasformato in merce, ma la mercificazione è un po' il *leitmotiv* nei ritratti delle peculiarità negative di questo tempo moderno. La stessa idea di civiltà, in Portogallo, è vissuta come qualcosa di posticcio, importato, come pura forma (vestiti, spettacoli, la letteratura –in fondo anche il Parnassianesimo come nebulosa da cui nasceranno le più complesse espressioni letterarie della fine secolo rivela di per sé un nuovo culto della forma, così come il simbolismo di Gonçalves Crespo si presenta sotto lo stilema del panegirico e della perfezione e ricercatezza della forma- fino ad arrivare alla politica: per Eça il liberalismo era da intendersi come forma importata. L'idea di un ritorno alla natura si definisce in contrapposizione alla percezione di una società contraffatta, vuota a cui si oppone la spontaneità, la verginità di un mondo-altro. Sotto questo aspetto, la nuova scuola estetica si presenta, nonostante la sua apparente ingenuità, di una grande forza critica nei confronti dei modelli dominanti della modernità.

Sempre su questa linea è possibile apprezzare la dialettica di resistenza nella difesa della propria alterità, delle proprie peculiarità contro una modernità che tende ad omogeneizzare i paesaggi, a proporsi secondo uno standard dominante. Berman nell'analisi della tragedia del *Faust* di Goethe che è presa a metafora della storia dell'evoluzione moderna, chiarisce le dinamiche a cui il mondo in trasformazione va incontro:

“Ma l'evolutore, nella concezione goethiana, è personaggio tragico oltre che eroico. Certo, per comprendere la sua visione tragica dobbiamo valutare la sua visione del mondo non solo in base a ciò che egli vede – in base insomma agli immensi nuovi orizzonti che schiude all'umanità – ma anche in base a quel che non vede: alle realtà umane che si rifiuta di

prendere in considerazione, alle potenzialità che non sopporta di riconoscere.”⁴³¹

Il Portogallo rappresenta in un certo senso quello spazio che poichè estraneo al progetto del sogno moderno, va, al pari dell’appezzamento di terreno occupato dalla coppia di anziani Filemone e Bauci, sacrificato alla spinta prorompente della modernità. “L’assassinio ha comunque anche un’altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia.”⁴³² L’estetica neoromantica, opponendosi sul piano dell’immaginario a questa uniformizzazione, pretende riconoscere e far emergere lo spazio Altro come spazio di resistenza contro l’annullamento dell’identità sotto il paradigma egemonico che, come visto, si esercitava attraverso la sollecitazione di una forte fascinazione per la Francia nella mentalità portoghese e stava permeando tutto lo spazio lusitano con i suoi nuovi modelli.

3.4 Mitologie naturali.

In questo contesto gli spazi urbani e rurali diventano gli antipodi di una dialettica di opposizione in cui sono metonimia della relazione tra modernità e arcaicità, provincialità.

La città è moderna in quanto espressione di urbanizzazione e inurbamento legato all’ascesa industriale, scenario di un nuovo modo di vita, luogo di Civilizzazione per eccellenza: Parigi poi è, come la definisce Benjamin, la capitale del XIX secolo. La campagna, per contrasto, per assenze, indica la mancanza di tutto questo.

⁴³¹ Marshall Berman, *op. cit.*, p. 89.

⁴³² *Ivi*, p. 92.

Nella prima fase della modernità euforica, la città viene celebrata in tutti i modi possibili, è intesa come luogo della realizzazione; nella visione utopica di Eça, il mondo, al culmine del suo trionfo, si sarebbe dovuto trasformare in una grande città, simbolo del progresso che si estende inesorabilmente a portare la Civilização dove non c'è. Anche in Cesário la città è il simbolo della nuova realtà modernizzata, il modo in cui viene ritratta però rivela una parabola disforica: si va dalla "Cidade mercantil contente"⁴³³ "triste cidade"⁴³⁴: il suo ritratto sinistro in *O sentimento de um Ocidental* è indice di questa oscillazione ambigua. Nella poesia panfletaria, la città è di norma identificata con l'immaginario delle potenze straniere e rappresentata sovente con il nome di Babele, rimandando ad immagini archetipiche incisive.

"A cidade é em si um dos símbolos da mãe, concentrando em si dois aspectos opostos: a cidade do mundo superior está ligada ao espírito, enquanto a das regiões inferiores é dominada pela carne, arquétipo associado ao esquema da descida. Jerusalém ilustra precisamente o esquema da ascensão, enquanto Babilónia se integra no da descida e, portanto no universo infernal. Babilónia constitui o oposto do Paraíso. Ela significa a «porta do Deus» mas, se isto originariamente simbolizava um universo espiritual, depressa se converteu no reino humano da dominação e da luxúria."

Il frammento di *À Inglaterra* di Gomes Leal riportato anteriormente in cui Londra è una "Babylonia do spleen à fina luz do gaz" riassume tutti gli aspetti non solo infernali, ma infernalmente moderni della grande capitale, anzi, ciò che rende infernale la città è proprio ciò che nasce dai *fiori velenosi* della modernità. La città dunque è di norma associata allo spazio straniero del Centro, alla sua modernità, e si specchia in topoi letterari e archetipici negativi, disforici, maledetti. Ovviamente sul piano di una guerra a parole, lo straniero non poteva che essere individuato così; quello che interessa è

⁴³³ Cesário Verde, "Nesta Babel tão velha e corruptora" in *op. cit.*, p.111; "capital maldita" *ivi.*, p.183.

⁴³⁴

notare l'uso dell'immaginario controverso della modernità per strutturare questa guerra retorica, dove l'urbanizzazione, con tutto ciò che ne segue, è segno di un mondo aberrante.

L'estetica neogarrettista propone dunque, in opposizione a questo immaginario decadente, il predominio della natura, l'immaginario della campagna, le terre provinciali dove l'assenza di segnali di modernità diventa garante di un'integrità di costumi (non a caso la figura femminile nella lirica neogarrettista è sempre quella di una giovane fanciulla casta, angelica che Nobre denominerà allusivamente *Purinha*) e una spensieratezza di animo estranei alla grande città. "Os militantes e simpatizantes neogarrettianos podem divergir ou não coincidir em alguns aspectos ideológicos; mas concordam sempre num princípio, embora às vezes por motivos diversos: a aversão pela cidade."⁴³⁵

Se allora volessimo riconsiderare la poesia panfletaria e interventiva, come *A traição* di Gomes Leal, alla luce di queste considerazioni, potremmo riscontrare una stratificazione di immagini archetipiche e moderne che ne vanno ad arricchire l'interpretazione.

Cavaleiros do Bem que vindes das florestas
Da Idea e juraes guerra à Podridão e ao Crime!
Correi sobre este charco a toda a rédea solta
Vós justos campeões, puros como os arminhos
E agitaes pelo ar a espada da Revolta!
E afiaes os punhaes nas pedras dos caminhos!⁴³⁶

Maria Teresa Pinto Coelho insiste sull'immaginario apocalittico di questa poesia scritta in seguito al trattato di Lourenço Marques e che propone una lotta allegorizzata del bene contro il male. Per quel che ci riguarda, è interessante constatare che i cavalieri del bene vengono dalle foreste dell'idea, ma l'enjambement fa cadere l'accento

⁴³⁵ Augusto da Costa Dias, *A crise da consciência pequeno-burguesa. I – O nacionalismo literário da geração de 90*. XXX

⁴³⁶ Gomes Leal in Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p.110.

sull'immagine della foresta prima di tutto. L'autrice evidenzia la simbologia binaria: "Ao mundo das trevas citadino –o encanto infernal das vastas capitães - opõe-se o estado puro da natureza (da Idade de Ouro) simbolizada pela floresta"⁴³⁷ e sviluppa il discorso sul piano dello schema ascensionale, dell'uso delle immagini archetipiche.

È bene rivedere le considerazioni critiche osservando come l'immaginario tradizionale, in quell'epoca, acquisti inevitabilmente un nuovo significato- è necessaria una reinterpretazione attuale dei simboli canonici come quella dell'età dell'Oro, del Paradiso perduto, tenendo in considerazione le trasformazioni che si stavano verificando in Europa: c'è la modernità di mezzo, c'è come intertesto il satanismo baudelariano e tutta una serie di implicazioni legate al pensiero moderno: alcune righe prima si ritraeva lo spazio come orizzonte indifferenziato tra cielo e terra che potrebbe essere letto con un richiamo all'idea della morte degli dei che gettano il mondo in un'unica valle di lacrime. Forse non si tratta allora solo del recupero dei simboli tradizionali, distribuito nel contesto apocalittico della fine secolo per distinguere il polo del bene da quello del male: l'immaginario naturale, per l'eco del vissuto e delle tensioni moderne che creano a loro volta un proprio immaginario archetipico, si va sempre più associando a quello della purezza e della redenzione riconducibile alle terre che da questo processo sono state toccate solo marginalmente.

3.5 Mitologie meridionali.

Sempre sulla scia di queste suggestioni, è possibile rintracciare, nella letteratura di fine secolo - non solo neoromantica - una polarizzazione di immaginari che inquadrano nettamente quei *leitmotiv* che si vanno associando da un lato ai paesaggi del Nord industriale ma decadente; dall'altro ad un Sud rurale ma rigeneratore. Come afferma Roberto Vecchi, nei testi dell'epoca si va definendo poco a poco una vera e propria mitologia meridionale⁴³⁸.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 110.

⁴³⁸

In genere, il meridione, era considerato sinonimo di marginalità: coincide con la reinterpretata idea dell'Occidentalità in Cesário; Antero a sua volta, nella conferenza-manifesto degli anni '70 parla della decadenza dei popoli connotandoli geograficamente come "peninsulari". Lo spazio geografico viene caricato di valenze simboliche: il meridione è il margine, il lontano dal Centro, in questo caso dal centro del progresso, delle idee, della vitalità. Eça che non viene mai meno al suo proposito di fustigatore dei costumi contemporanei, che si tratti dei propri o di quelli stranieri, usa egli stesso la parola in questo senso: "Desde que nós, Portugueses, laboriosamente conseguimos arranjar uma ideia dentro do crânio - a nossa preguiça intelectual, o nosso desleixo, este fundo de desdenhosa indiferença que todos os *meridionais* têm pelas ideias e pelas mulheres, impede-nos de lhe mexer, de a tirar do seu canto, onde ela fica a ganhar bolor em tranquilidade e para sempre"⁴³⁹. I luogo comune è ampiamente diffuso.

"Conheci mais tarde em Paris este Langlebert, que é um médico, no Quartier Latin. E contei-lhe como nas páginas tão sabiamente per ele compiladas eu aprendera de cor a fórmula química da água e a teoria do pára-raios. Langlebert, coçando risonhamente o seu espesso colar da barba, considerou-me com ternura, como a um bárbaro que dá proveito: «Oui, oui, vous n'avez pas de ces livre là-bas...Et j'en suis bien aise! Ça me fait une jolie rente...»

Creio bem que lhe fizess uma linda renda não termos esses livros «cá em baixo»!⁴⁴⁰

Il sapere ovviamente doveva essere solo francese...i portoghesi, in qualità di popolo periferico, privo di civiltà, erano considerati i "barbari".

Non sorprende dunque che, in un momento storicamente così difficile in cui era cruciale fare rinascere il patriottismo per curare le ferite narcisistiche della nazione, e

⁴³⁹ Eça de Queirós, *Notas...*, op. cit., p.126.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 150.

in cui, allo stesso tempo i miti della modernità associati al centro Europa andavano in crisi, si creasse il mito delle terre di quaggiù (cà em baixo).

E si crea proprio a partire dalla poesia rivendicata come una forma di sapere più sottile e profondo della realtà proprio perchè retta dall'Intuizione piuttosto che dalla Ragione la cui onnipotenza a fine secolo veniva messa in dubbio. Gomes Leal, già negli anni '70, si dedicava a creare il mito del Sud, con questa raccolta di liriche intitolate appunto *Claridades do Sul*, come a voler significare che la luce con cui la ragione del Nord si era acaparrata il diritto di illuminare e guidare il mondo, l'avremmo trovata altrove.

L'osservazione della realtà in queste poesie si bilancia con una costante aspirazione a ciò che va oltre essa per giungere ad individuare una nuova missione del poeta, quella di diacono dell'*Estética do Mistério*. Le poesie indirizzate alla Chimera, l'uso della fantasia come forma conoscitiva sono un esempio di questo intento ad andare oltre il mondo ridotto alle leggi della materia

“O maior adversário que essa faculdade enfrenta, com a sua virtude de preservar, anunciar, prometer e propiciar (entrecortadamente embora, fugazmente embora) um reduto de poética plenitude, é a nova desolação que a modernidade cultural traz. Pelas consequências da racionalidade pragmática, decerto; mas sobretudo pela fundacional racionalidade científica, a cujo deslumbramento as *Claridades do Sul* não querem tantas vezes resistir, mas que outras tantas vezes lhes provoca o calafrio da desumanização na experiência de um Mundo reduzido às leis da matéria.”⁴⁴¹

Nella poesia di Gomes Leal è presente una vertente che esplora, con realismo, con brevi quadri di interni, la realtà moderna; tuttavia il poeta rivendica l'anelito ad un'altra dimensione: la ragione non basta a conoscere il fondo delle cose, il mistero permane intatto, solo alcune immagini che il poeta sa captare possono evocare la complessità e lo spessore dell'universo (“Quem não terá jamais sentido um dia / as

⁴⁴¹ J. C. Seabra Pereira, Introduzione a Gomes Leal, *Claridades...*, op. cit. p. 17-18.

gostasas torturas do *mistério*⁴⁴²). Il poeta anticipa alcune costanti che poi la poesia fine secolare in particolare neoromantica inpreterà: la critica ad una realtà moderna che si esprime in tutto il suo materialismo e artificialità. Tra i neogarrettisti la critica è soggiacente, raramente esplicitata, ma se ricorriamo ai brani della poesia precedente, è possibile verificare come la celebrazione di un immaginario solare e rurale sia da leggersi in chiara contrapposizione con la percezione di una realtà moderna sempre più corrotta, oscura, sinistra. In *A tortura das quimeras* non ci sono dubbi sulla natura di quest'ultima:

Que vezes, nesta vida positiva,
-Nesta comédia lúgubre moderna –
Se eleva a outra esfera nobre e viva
Nossa alma mais poética, mais terna!

Questa strofa, oltre ad evidenziare quanto detto precedentemente sulla percezione di un limitante vissuto moderno (positivo) che esclude gli aspetti meta-fisici della realtà, e suggerire il potenziale di elevazione dell'anima poetica, esemplifica la definizione della modernità canonica nei termini delle caratteristiche emerse nell'analisi fino ad ora realizzata: il carattere contraffatto della vita moderna (comédia) ed un suo virare da mito luccicante a pozzo di miserie, espressione più di morte che di vita. La suddivisione della strofa in base a due movimenti discendente e ascensionale ricorda la schematizzazione archetipica ritrovata anche nelle poesie panfletarie dove la città è considerato il luogo della perdizione, degli affari torbidi e ha qualcosa di infernale in contrapposizione all'immaginario paradisiaco di un'ipotetica città celeste.

Alcune strofe più avanti Gomes Leal chiama in causa allora i luminosi paesaggi del Sud come quelli dove l'aspirazione all'ideale non può non farsi sentire. Del resto già Oliveira Martins, più o meno sulla stessa linea, aveva contrapposto lo stigmatizzato spirito utilitarista del Nord ad un'altrettanto mitizzata predisposizione all'ideale nel Sud.

⁴⁴² Gomes Leal, *Claridades...cit.*, p. 135.

Sim, nestes climas lúcidos do Sul,
Tão propenso às visões sentimentais
E às quimeras –quem não terá jamais
Tido a cruel melancolia azul?⁴⁴³

Le qualità del Sud sono strutturate in modo antitetico a quelle della modernità, che per coerenza del parallelismo andrebbe ad identificare invece le città del Nord: contro la materialità di una vita positiva, troviamo l'idea di clima che potrebbe essere considerato come sinonimo della parola ambiente ma evoca qualcosa di molto più aereo in netto contrasto con la materialità della vita moderna sopra evocata. L'antitesi più evidente si gioca invece nell'opposizione di luci, metafora di un vivere diverso: la luminosità del Sud (lúcidos) e l'oscurità (lugubre) al Nord. Sul e Sol (sempre maiuscolo secondo un'abitudine simbolista ma soprattutto, in questo contesto, per sottolinearne il valore espressivo e le similitudini) per assonanza si richiamano l'un l'altro all'interno delle liriche di Gomes Leal.

In fondo questa luce cristallina, il clima solare, il calore, sono gli elementi che più colpiscono anche il viaggiatore del Nord quando giungono a Lisbona: Hans Christian Andersen al suo arrivo nella capitale portoghese non può fare altro che esclamare: "Por todas as descrições de Lisboa com que deparei formara para mim próprio uma imagem desta cidade mas a realidade foi bem outra, mais luminosa e bela"⁴⁴⁴

In Gomes Leal il sole si trasforma in emblema di una differente esperienza culturale e letteraria: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire, / mas analiso o Sol e decompouho as rosas"⁴⁴⁵: allo spleen della poesia moderna alla moda del Centro, il poeta lusitano contrappone con orgoglio le sue liriche alla maniera meridionale, senza rinunciare a un gioco intertestuale di richiami: i *fleurs du mal* metafora di tanti momenti colti all'interno della satanica esperienza della vita della moderna città, sono contrapposte

⁴⁴³ *Ivi*, p. 136.

⁴⁴⁴ Hans Christian Andersen, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁵ Gomes Leal, *Claridades cit.*, p. 52.

le rose, che vengono però “decomposte”. È questa la poesia di Gomes Leal che analizza non rinunciando ad un’afflato parnassiano e realista l’esistenza della “sua” modernità del Sud, che si nutre di quella del Nord in termini di esperienza e di esperimenti estetici, ma ci riconsegna qualcosa di diverso, che è lo sguardo sulla modernità dal punto di vista della periferia e viceversa, lo sguardo sulla periferia con gli occhi della modernità, cosa che farà molto più compiutamente Eça con il secondo Fradique Mendes. In definitiva di modernità parla anche la poesia *A bela flor azul*, che ha come soggetto il processo di incontenibile trasformazione e rivoluzione di cui parlano Marx e Berman: “Tudo o que existe ou foi, morre para nascer/ [...] A morte sai da Vida –a Vida que é um sonho! /a flor da podridão, o belo do medonho”⁴⁴⁶. Dalla liricità cristallina di questa premessa l’autore passa a concludere, nonostante il proclamato distanziamento da Baudelaire, con un’immagine molto baudelarianamente chocante: il fiore azzurro offerto alla sua dama l’ha colto da una terra dove è passata la peste. Quel che contraddistingue allora questa poesia rispetto a quella rappresentativa della modernità del Centro è il suo irrinunciabile anelo all’ideale, all’immaginazione che i luoghi dove la Ragione dominava avevano censurato.

Alle liriche più canonicamente moderne, dominate da donne fatali, momenti urbani, si alternano le *Cantigas do campo*⁴⁴⁷ dove le formule della lirica popolare tradizionale servono a cantare una “doce trigueira”; o le poesie dedicate all’ambiente provinciale come per esempio *As aldeias*⁴⁴⁸ dove si descrive la provincia “sossegada, dall’aspetto “calmo e pastoril”, la mancanza di confusione che è il topos che individua invece le movimentate e attive capitali contrasta con l’“agreste solidão das ruas”, i bambini elevano lo spirito verso le cose “simples, mansas”, mentre sullo sfondo si stagliano le bianche vele di un mulino, che come visto dominava il paesaggio agricolo portoghese. Niente di più lontano dalla realtà mitizzata o vissuta delle grandi e industriose capitali del Nord. Cesário Verde in *Nós* pare sottoscrivere il divario e la redistribuzione del mito

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 54.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p.66.

in un manicheista mondo diviso a metà, onde poi rituffarci nell'universo critico privo di fughe utopiche a cui ci ha abituato:

Anglos-Saxónios, tendes que invejar!

Ricos suicidas, comparai convosvo!

Aqui tudo espontâneo, alegre, tosco,

Facilimo, evidente, salutar!

Oponde às regiões que dão os vinhos

Vossos montes de escórias inda quentes!

E as febris ofincinas estridentes

Às nossas tecelagens e moinhos!⁴⁴⁹

Anche nella poesia citata di Gomes Leal vediamo il paesaggio naturale messo in primo piano, la quiete rigenerativa di questi luoghi, i fanciulli che richiamano uno stato di purezza e verginità di cui è pervasa la stessa natura priva della violazione delle fabbriche. Segue una lirica intitolata *Benefícios e filosofia do Sol* in cui risaltano le parole "Harmonia", "alegria", "sereno"⁴⁵⁰: il Sud si presenta come il lato ridente della realtà (una delle immagini poetiche più frequenti della poesia neoromantica è quella dei braccianti o contadini che lavorano sempre inevitabilmente cantando), come se si trattasse di un universo privo di conflitti, di brutture, di crepe (che un autore più sottile come Cesário ricollocherà opportunamente al loro posto). Anche gli immancabili miserabili della poesia moderna fanno la loro comparsa in Gomes Leal, ritratti "Na Taberna"⁴⁵¹, con stile prosaico, quasi si trattasse di una pittura realista: interessante notare però che anche qui non si tratta degli operai delle fabbriche o degli emarginati della vita di città ma di lavoratori rurali. Il poeta risitua la poesia moderna nel suo Sud,

⁴⁴⁹ Cesário Verde, *op. cit.*, p.171.

⁴⁵⁰ Gomes Leal, *Claridades...cit.*, p. 68.

⁴⁵¹ *Ivi*, p.105.

di cui tutto sommato contribuisce a costruire una mitologia che raggiungere il suo apice con i neoromantici.

Anche Eça, non si sa bene fino a che punto scherzando e fino a che punto prendendosi sul serio, passando in rassegna i luoghi comuni del Nord e del Sud, riferisce alcuni dei *topoi* celebrativi che andranno a costituire la struttura dell'immaginario neogarrettista: "No Sul o trabalho é todo feito a cantar, como uma devoção; no Norte o trabalho é feito sombriamente, quase amargamente, como uma condenação"⁴⁵²;

"Terra de atmosfera transparente não é propícia aos rancores, aos despeitos, às surdas invejas. A própria política é ali sem violência; o dinheiro quase não tem egoísmo. Uma bonomia esparsa envolve os Corações. Todos os interesses se amolecem sob um fermento de vaga fraternidade. Como se vive na rua e ao ar, e as existências se misturam, todos se conhecem e todos se toleram. A sociedade tende a estar na harmonia com a Natureza, e o impulso universal vai sobretudo para as coisas agradáveis."

Ancora, non manca il mito dei poveri ma felici così sfruttato poi da Salazar: "Portugal viveu muito tempo, e foi feliz, com quatro cadeiras de palhinha em salas soalhadas de pinho branco. O homem não é escravizado pela amontoação de confortos"⁴⁵³. Si tratta di tutte quelle peculiarità che il movimento neoromantico sfrutterà intensamente e che, presenti nell'ultima fase dell'opera di Eça, hanno indotto a leggere il romanzo *A cidade e as Serras* sulla stessa scia della celebrazione nazionalista in funzione rigenerativa, per quanto gli ultimi studi ne abbiano invece svelato la portata critica molto più complessa⁴⁵⁴.

Prosegue Eça in questa catalogazione celebrativa dei privilegi del Sud prosegue con una nota sulla viva immaginazione che regna in queste terre per opposizione agli spazi

⁴⁵² Eça de Queirós, *Cartas de Paris cit.*, p. 236.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 239.

⁴⁵⁴ Abel Barros Baptista (org.), *A cidade e as Serras. Uma revisão*. Coimbra, Angelus Novus, 2001.

rigidi dominati della ragione: “Sem contar que nas terras do sol a imaginação dos homens nunca é sombria”⁴⁵⁵. L’idillio conclude con l’apoteosi finale: “O Sol, que tudo alumia, enche também de claridade o espírito. Não há fantasmas interiores”⁴⁵⁶

Se non fosse che di questi fantasmi è piena la letteratura e la storia portoghese, anche di fine secolo.

3.6 Ritorno al Passato.

Il mondo naturale, rurale, intonso cantato dai neoromantici si struttura dunque agli antipodi dell’idea dell’universo incrostato e corrotto della modernità. In questo senso, tra gli immaginari letterari e culturali chiamati in causa, possiamo leggere anche una contrapposizione di tempi in gioco: da un lato lo spazio che incarna il tempo moderno, dall’altro, lo spazio dove tutti i suoi segni ne sono assenti, in un certo senso dove il “tempo dell’evoluzione” è assente, dove allora il tempo pare essersi fermato al passato.

Ogni modernità è modernità rispetto a qualcosa che la precede e a cui si contrappone: nel caso dello spazio portoghese questo sembra materializzare il tempo che la modernità del Centro si lascia alle spalle. L’esistenza di una realtà vista come desueta come quella Portoghese è in fondo necessaria a celebrare l’esistenza di uno spazio moderno. Per questo lo stigma del passatismo, dell’arretratezza di questo spazio sarà perorato nell’interesse delle dinamiche proprie del Centro: in questo senso, le parole del medico di cui Eça ci parla nell’articolo “O francesismo” che si pregia dell’esistenza di “barbari” a cui vendere le proprie dispense di sapere, sono molto eloquenti.

Se non ché, sul finire del secolo, quando il mito del moderno inizia ad incrinarsi, le tensioni in gioco iniziano a risemantizzarsi tutte in favore delle realtà solo pacatamente “corrotte” dallo spirito contraddittorio della modernità. Contro la sua decadenza, i neoromantici propongono il loro presente-Altro, come roccaforte di un tempo fuori dal

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

tempo codificabile anche in un movimento a ritroso, una visita al tempo quando ancora non era stato intaccato dai fuochi di degenerazione presente: l'archetipo del Paradiso terrestre evocato in molta poesia combattiva o idillica degli anni '90 può essere interpretato come metafora di un tempo in cui la Storia non è ancora entrata.

La natura agli antipodi della città urbanizzata, che pur esisteva anche in terra Lusitana, è l'esclusivo oggetto di interesse presente "per assenza" del mondo emblematicamente urbano degradato; così come la civiltà contadina ritratta è intesa come il passato della civiltà industriale che ha moltiplicato oltre ai beni, ai profitti delle merci, la miseria della gente comune. Questo viaggio a ritroso sembra allora porsi come una via di fuga alle tensioni della modernità, tentando di riportare le cose ad uno stadio primordiale. Operazione chiaramente e impossibilmente utopica.

Ma in fondo non si trattava solo di uno spazio delineato come alternativa positiva al tempo controverso della modernità europea: il passato si figurava anche quale spazio letterario di ricostituzione e di salvezza per la terra lusitana. Nonostante l'apparente estraneità dalle dinamiche moderne, quel che era certo è che anche il Portogallo si era a suo modo modernizzato, trasformato, lo si è visto passando in rassegna nel capitolo precedente le trasformazioni urbanistiche e culturali che lo hanno visto protagonista: in definitiva era solo il confronto con l'Europa che lo identificava come margine di un processo per la sua intrinseca alterità rispetto al modello.

Del resto, come scrive Antero, il tempo e l'onda del progresso "vai arrastando ainda contra vontade"⁴⁵⁷. Da un punto di vista del solo universo portoghese, è possibile avanzare l'ipotesi che il desiderio letterario di afferrarsi alle tradizioni sia l'immediata conseguenza della percezione di un mondo che sta inevitabilmente cambiando, l'ondata di interesse etnografico riferita potrebbe essere letta anche sullo sfondo di questa percezione.

Beatriz Sarlo, pur proponendoci uno studio della realtà latino-americana che condivide alcuni punti però di contatto con la situazione del Portogallo di fine secolo in merito ad una sua configurazione simbolica semi-periferica, offre una riflessione generale valida

⁴⁵⁷ Antero de Quental, *Prosas...cit.*, p.202.

per interpretare i movimenti culturali di questa fine secolo portoghese: quando cambiamenti accelerati nella società suscitano sentimenti di incertezza, spesso non totalmente verbalizzati o che resistono ad integrarsi in discorsi espliciti, la cultura normalmente elabora delle strategie simboliche e di rappresentazione che, divenute topos, hanno meritato il nome di età dell'oro. Un vecchio ordine ricordato o fantasticato viene ricostruito dalla memoria come il passato.⁴⁵⁸ E ancora: "il topos dell'età dell'oro è la configurazione letteraria della struttura ideologico-affettiva che emerge dal malessere causato dal nuovo-si tratta più che altro di una risposta al cambiamento, prima che una memoria del passato."⁴⁵⁹ Evidentemente si tratta di un discorso valido anche per il Portogallo: i luoghi utopici letterari vengono a dimostrare che in realtà anche nei contesti ai margini dei processi di modernizzazione più esplosiva si sono verificati cambiamenti a cui la letteratura reagisce.

Ed è stato possibile notare che essa investe tutto esportando e imponendo in primo luogo le forme del centro. Il ritorno al passato può essere considerato in Portogallo anche come reazione a questo processo di trasformazione e perdita di "ciò che siamo", ormai "ciò che eravamo".

C'è un sentimento che su più piani permea la poesia e la letteratura in generale di questa fine secolo che si lega con la malinconia di qualcosa che si è perso sia che si tratti del mondo naturale o meglio portoghese originario, spazzato via dai venti della modernità (francese e inglese); sia che si tratti più metaforicamente dell'idea di un'identità originaria che era invece esemplarmente moderna, nonché europea e imperiale. Il sentimento di malinconia non solo è una costante della poesia neoromantica, che privilegia appunto l'universo dei sentimenti precedentemente scalzati dal mito della Ragione; essa è anche la marca che contraddistingue il peculiare decadentismo portoghese, carico dei fantasmi dell'identità originaria perduta.

Chorae, arcadas

Do violoncelo

⁴⁵⁸ Beatriz Sarlo, *Una modernità periferica : Buenos Aires 1920-1930*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 39.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p.40.

Convulsionadas,
Pontes aladas
De pesadêlo...

De que esvoaçam,
Branços, os arcos,
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio os barcos,⁴⁶⁰

Il violoncello, i flauti che piangono nelle poesie di Pessanha sono il dolore personificato dell'autore che ha visto la luce "num país perdido" come recita l'iscrizione della raccolta di versi. Le assonanze e le allitterazioni che cullano il lettore hanno le cadenze a volte monotone a volte convulsionate del pianto che cerca di consolarsi, quel pianto che diventa piagnisteo in Nobre e nella sua commiserazione. L'identità è andata in frantumi, le barche dei mitici viaggi di origine sono "despedaçadas", l'estetica simbolista cerca sul piano della forma letteraria di ricostruire l'armonia perduta non più componibile nella realtà.

L'idea neoromantica di recuperare il Passato sotto forma di tradizioni va un po' in questo senso, di evidenziare un movimento verso ciò che fu, ciò che siamo stati, in un tentativo di recupero. Così come la necessità di rivolgersi ad un autore del passato come Garrett, si situa sulla stessa linea che contempla l'epoca romantica come quella in cui viene fondata la nazione: questo gesto riflette la percezione di un periodo di crisi identitaria.

Si lega all'idea già analizzata di vuoto: non siamo più imperiali, non siamo più europei - ridare un'identità rivolgendosi a quello che eravamo. Non è solo una reazione a invasione del modello francese, anche se ovviamente le cose vanno di pari passo e sono intimamente legate. In *A ilustre casa* c'è la frase di Riportoghesizzare Pt, e farlo scrivendo il libro della storia degli antenati: il passato usato per stabilire il presente e

⁴⁶⁰ Camilo Pessanha, *Violoncelo, Clepsydra*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

condizionare il futuro sullo sfondo di quello che sta accadendo al Pt sulla “balança da europa”-già nel primo capitolo si era visto che per curare le ferite dello smacco subito con *Ultimatum* si cercava di fare leva su di un rinnovato sentimento Nazionale: nazionalismo in senso rigenerativo e positivo è anche sostenuto dai neo-garrettisti. C'è questo doppio dialogo implicito con questione di decadenza e di modernità.

Le grandi figure di questo revival passatista, sia sul piano dell'immaginario paesaggistico che quello degli eroi resuscitati è legato ad alcuni elementi chiave della storia portoghese: D. Sebastiao, l'epoea marina-eroi del mare; il passato medievale (a illustre casa).

Su quest'ultimo si possono fare alcune considerazioni interessanti. In realtà se si va a vedere nella pittura, il tema del cavaliere (errante o meno) è in auge anche in europa-vedi quadri simbolisti, da appunti presi nelle lezioni di Lisbona, poi lo riusa anche Antero, poi Nobre, Sà C. Vedi l'uso specifico che se ne fa in Portogallo rispetto a

4 Il passato è una terra straniera:

António Nobre e il ritorno impossibile.

4.1 Un Portogallo amato a distanza: per un lettura autobiografica del Só.

António Nobre nacque a Porto nel 1867 e pubblicò in vita un unico volume di versi il *Só* (1892), che ebbe l'onore di essere dato alla stampa a Parigi, sotto la tutela di Léon Vânier, editore di Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, e si trasformò in un libro di riferimento per le generazioni seguenti.

Pessoa cita Nobre come uno dei maestri della modernità e aggiunge “de António Nobre partem todas as palavras em sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas”⁴⁶¹: fortemente basato su di un’esperienza personale tanto da apparire sotto le spoglie di una vera e propria mitogenesi, quest’opera si presenta allo stesso tempo come la trasposizione sulla pagina di un universo portoghese ricostruito nei dettagli più prosaici e veraci, ponendosi allo stesso tempo in relazione con questo mondo in modo complesso e problematico la cui lettura va molto oltre l’interpretazione che semplicisticamente se ne è fatta per anni in senso neoromantico. Questa complessità spiega il motivo per cui Fernando Pessoa lo identificò con uno dei suoi modelli letterali, e il fatto che a distanza di più di un secolo, importanti autori come Manuel Alegre si servano criticamente dei suoi versi per farne una riscrittura⁴⁶², così come il fatto che alcuni “cantores de intervenção” non disdegnino di mettere in musica le sue liriche, quando invece, ad una prima lettura, il libro di Nobre appare tutto tranne che attuale.

Il *Só* si presenta come la confessione in tono colloquiale di un soggetto in crisi, pervasa di un narcisismo pessimista che trova il suo filo conduttore nel vissuto e nelle memorie dell’ alter ego del poeta, Anto, che mentre traccia sulla pagina la narrativa di una

⁴⁶¹ Fernando Pessoa in António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989. p.128.

⁴⁶² “Paris não rima com meu país”, in Manuel Alegre, *Obra completa*, Lisboa; Dom Quixote, 2000, p. 197.

“história modelar”⁴⁶³ di cui è eroe e vittima, evoca il mondo rurale tracciando un ritratto idillico del Portogallo. Lo scenario si allarga ad abbracciare lo spazio tradizionale della vita del paese, con i suoi personaggi, la natura composta, le varie occupazioni e gli scorci di vita quotidiana in un crescendo di associazioni sinestetiche di suoni e colori che mirano a ricreare quel paese che l'autore, dalla distanza siderale di Parigi, sente nostalgicamente perduto.

La geografia sentimentale e poetica di Nobre trova di fatto il suo centro negli ambienti provinciali del Nord del Portogallo, in particolare in un villaggio dell'entroterra, Seixo e nella località marina di Leça da Palmeira, luoghi questi dove aveva trascorso la sua infanzia in stretto contatto con la natura e la vita semplice della gente di provincia caratterizzata dalla fedeltà alle tradizioni: questo gli permette di conoscere a fondo i costumi e la letteratura orale, le leggende, le musiche, le danze, i mestieri, le festività che ritroveremo poi nella sua opera. Per capire a pieno le dinamiche e i movimenti interni alla raccolta di versi, è necessario soffermarsi maggiormente su alcuni dettagli della vita del poeta, dal momento che questa dialoga in maniera forte con l'elaborazione letteraria che egli ne fa: Nobre si trasferisce a Coimbra per frequentare il corso di Diritto nella prestigiosa università cittadina, rimanendo fortemente deluso dall'ambiente accademico chiuso e retrogrado che gli si presenta. Figura complessa di dandy aristocratico, prende parte ai dibattiti della vita culturale inerente all'ambiente studentesco partecipando alle polemiche che si generano intorno ad alcune riviste di rinnovamento letterario, tuttavia l'ambiente universitario gli si presenta come una grande disillusione. “Fora em demanda de uma espécie de el-dorado da inteligência e encontrava-se, afinal, num antro de crassa estupidez”⁴⁶⁴, qui Nobre si scontrò con un'istituzione fossilizzata, pedante e di un formalismo tristemente grottesco e il suo temperamento schivo ma allo stesso tempo eccentrico e impertinente, derivante da un'alta considerazione di sé, lo portò non di rado a porsi in contrasto con colleghi e professori, atteggiamento di disdegno che gli valse una duplice bocciatura.

⁴⁶³ José Carlos Seabra Pereira, *A dúplice exemplaridade do Só*, in *Colóquio e Letras* n° 127/128-janeiro 1993, p.31.

⁴⁶⁴ Cruz Malpique, *A Decepção escolar de Coimbra e a desilusão social de Paris*, Porto, Edições Maranus, 1967, p.6.

Di Coimbra conserverà nei suoi versi sempre un ricordo ambivalente: quello di “antro da estupidez local”⁴⁶⁵ da cui fuggire⁴⁶⁶ e allo stesso tempo il ricordo dolce della bellezza dei paesaggi tanto in sintonia con la melanconia del suo animo (“Foi Coimbra. Foi esta paisagem triste, triste/ A cuja influência a minha alma não resiste”⁴⁶⁷). Troviamo un buon esempio di questa duplice posizione in alcuni versi di *Carta a Manoel*:

Contudo, em meio desta fútil coimbrice
Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!
Que paisagem lunar que é a mais doce da terra!
Que extraordinárias e medievas raparigas!
E o rio? E as fontes? E as fogueiras? E as cantigas?⁴⁶⁸

In seguito decise dunque di trasferirsi a Parigi per concludere il corso alla Sorbonne, dove rimarrà per cinque anni, e scriverà la maggior parte dei versi che compongono il *Só*, senza riuscire tuttavia mai ad integrarsi nella vita della metropoli moderna. È questa condizione di esilio più esistenziale che geografico che solleciterà attraverso un forte sentimento di saudade, l’irrompere del mondo portoghese nei suoi versi.

È l’assenza in quanto distanza dunque che diventa tramite non solo di un passaggio biografico ma di una nuova visione poetica.

Dopo un primo momento euforico, le lettere inviate agli amici da Coimbra e gli stessi versi scritti nella città dichiarano una forte avversione per il mondo che questa rappresenta:

Quando vem Junho e deixo esta cidade,
Batina, Cais, Tubercolosos Céus⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Maria Ema Tarracha Ferreira, in António Nobre, *Só*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005, p.21.

⁴⁶⁶ Soneto 11, *ivi*, p.235.

⁴⁶⁷ António Nobre, *op. cit.* p. 144.

⁴⁶⁸ António Nobre, *op. cit.* p.147

⁴⁶⁹ *Ivi*, p.233.

O anche:

Hoje, mais nada tenho que esta
Vida claustral, bacharelática, funesta
Numa cidade assim, cheirando essa indecente,
Por toda a parte, desde a Alta à Baiza, a lente!⁴⁷⁰

È precisamente l'incontro o forse sarebbe più appropriato dire il "desencontro" con la realtà di Parigi che attraverso il velo della nostalgia trasfigura il ricordo della patria e la sua rappresentazione in quel paradiso idillico che avrebbe poi costituito la base di un'interpretazione nazionalistica della poesia di Nobre. L'amore per la patria va di fatti di pari passo con la disillusione generata dal contesto parigino. Se in un sonetto suggestivamente datato "Oceano Atlântico, 1890" scritto nell'attesa frenetica dello sbarco in terra straniera conclude con la vocazione

Paquete, meu Paquete, anda ligeiro,
Sobe depressa à gávea, Marinheiro,
E grita, França! Pelo amor de Desu!⁴⁷¹

tradendo l'ansia di fuggire dagli orizzonti malati e angusti della città portoghese, in seguito e solo per breve tempo dichiarerà "a França é um Beijo"⁴⁷², per affermare molto più mestamente pochi mesi dopo "O estrangeiro é uma ilusão. Que se perde, afinal!"⁴⁷³. Parigi gli appare presto "banal, cinzento e triste, adjectivos que no seu espírito criavam um contraste e uma oposição com a paisagem e o sol de Portugal,

⁴⁷⁰ *Ivi*, p.146.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 238.

⁴⁷² In Cruz Malpique, op. cit. p.25; p.23.

⁴⁷³ Lettera del 4/11/1891 al fratello in *op. cit.*, p.31.

tantas vezes idealizados entre brumas de saudade no *Só*⁴⁷⁴. Molto più prosaicamente il poeta proveniente da un ambiente provinciale difficilmente si adatta allo scioccante turbinio della vita parigina in cui vive senza però prendervi parte, sappiamo dalle lettere e dalle note biografiche che si mantenne ai margini del convivio con gli scrittori moderni, mantenendo prevalentemente contatti con alcuni amici portoghesi, e sprofondando così in una profonda solitudine e sentimento di estraneità e incomprensione che sarebbe sfociato nel significativo titolo del libro. Ai dinamici caffè frequentati dagli artisti, Nobre preferisce i caffè dimessi della Rive Gauche e al traffico dei Boulevard Haussmanniani il Boulevard Saint-Michel e il Quartier Latin dove sarebbe stato conosciuto con il soprannome di “petit abbé” per la mantella scura che chiamava “monge” e dove lo vedevano aggirarsi appoggiato ad un bastone da eremita⁴⁷⁵. L’esperienza parigina è quindi contraddistinta dal sentimento di solitudine e dallo choc generato dall’esperienza di questo “contesto altro”, in forte contrasto con l’ambiente tradizionale da cui proveniva che lo induceva a interpretare l’ambiente parigino come corrotto e ostile “meno in senso fisico che morale”⁴⁷⁶ rivelando il suo provincialismo secondo modalità opposte a quelle identificate da Pessoa in Mário de Sá Carneiro, che al contrario provava un’ammirazione smisurata per la grande città e cercava a tutti i costi di prenderne parte. È questa difficile esperienza personale tradotta nel desiderio di abbandonare la città (“apetece-me ir embora. Paris é horrível”⁴⁷⁷) che lo induce a riscoprire, in assenza e attraverso la nostalgia, la terra natale che aveva abbandonato. È poco dopo il suo arrivo a Parigi, nell’ottobre del 1890 che “o ermitão da Saudade” si trasforma nel “pobre Lusíada Coitado”⁴⁷⁸, attraverso Parigi cioè, e in assenza che Nobre si riscopre portoghese e riscopre il Portogallo. Scrive significativamente a Manuel da Silva Gaio:

⁴⁷⁴ Fernando Carmino Marques, *António Nobre em Paris, Só-Correspondência*, Porto, Edições Caixotim, 2005, p. 011.

⁴⁷⁵ Maria Ema Tarracha Ferreira, *op. cit.* p.21.

⁴⁷⁶ Cruz Malpique, *op. cit.* p. 33.

⁴⁷⁷ In Fernando Carmino Marques, *op. cit.* p. 012.

⁴⁷⁸ António Nobre, *op. cit.*, p. 111.

“Comecei a amar Portugal depois que o deixei, se é na Ausência que se conhece o amor. Perdida a ilusão do estrangeiro, voltei-me para a nossa terra e é lá que moram as minhas predilecções e para lá vão as minhas saudades.”⁴⁷⁹ Lo stesso tema riappare qualche tempo dopo chiosato nei versi della famosa poesia “*Viagens na Minha Terra*”:

O Portugal da minha infância,
Não sei que é amo-te à distância,
Amo-te mais, quando estou só...⁴⁸⁰

4.2 Il Portogallo attraverso Parigi: l’assenza estetizzata.

È l’assenza cioè che trasforma il Portogallo in materiale poetico: non solo più della metà delle poesie che compongono il *Só* sono state scritte a Parigi, ma è significativo che nonostante l’esperienza forte di vita nella capitale, l’ambiente della metropoli parigina raramente entri nelle liriche del poeta portoghese. Esiste una serie di versi raccolti e pubblicati da Guilherme de Castilho nella rivista *Presença* (nova série, vol II, 1939⁴⁸¹) intitolati *Poemas de Paris* che ritraggono il mondo parigino che tanto avrebbe affascinato Sá Carneiro fatto di caffè, boulevard, dinamicità e confusione, ma è significativo che lo stesso autore scelga di escluderli dalla formulazione del *Só*, tutto rivolto alla realtà portoghese.

La poesia che esplicita già nel titolo questo dispositivo di materializzazione del Portogallo per contrasto ed attraverso la sua assenza è la celebre *Lusitânia no Bairro Latino*, dove il tema della solitudine dell’esilio è il tramite per evocare tutta una serie di quadri e immagini suggestive del Portogallo lasciato alle spalle e sentito come perduto; allo stesso meccanismo di strutturazione poetica come gioco tra assenze e presenze

⁴⁷⁹ António Nobre, *Correspondência*- Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, p.174.

⁴⁸⁰ António Nobre, *op. cit.*, p.163.

⁴⁸¹ In Fernando Carmino Marques, *op. cit.*p.173.

corrisponde anche *A canção da Felicidade* accompagnata dal sottotitolo *Ideal dum Parisiense* che ammicca ironicamente, per contrasto, all'ansia di raggiungere la felicità attraverso l'ideale di una vita semplice evocata nel paesaggio portoghese, e in particolare di Leça, rappresentato, metonimicamente dalla figura di uno dei suoi abitanti.

Cruz Malpique intitola uno dei paragrafi dedicati alla vita dell'autore nella capitale "Português chegou, português ficou", adducendo che "o mundo interior do poeta falva-lhe mais alto do que todo o doido estrelouçar dos boulevards parisienses. Não houve, no artificial mundo literário de Paris, moda que o contagiasse"⁴⁸². È piuttosto mia opinione che fu proprio l'esperienza che egli vive come profondamente violenta del mondo parigino a far emergere per assenza il mondo portoghese. Helder Macedo in un interessante saggio su Fernando Pessoa afferma : "por paradoxal que pareça, o que Pessoa mais ficou a dever à língua e à cultura estrangeira que melhor conhecia, a inglesa, foi a intimidade que lhe permitiu dela afastar-se enriquecido, para forjar a subtil modernidade de uma dicção poética que só portuguesa poderia ser."⁴⁸³ Fu cioè la tradizione inglese trasformata in norma contrastiva che gli permise di assumere il portoghesismo che sta alla base della sua maturità letteraria. Qualcosa di simile sostengo che accadde con Nobre nel momento in cui la convivenza con la realtà parigina si trasformò nella condizione *sine qua non* dell'emergere per contrasto e per assenza del mondo portoghese, non tanto come mondo reale richiamato alla pagina, quanto come materiale di un substrato poetico. Non è un caso che l'"eccesso" di civilizzazione ("neste banal Paris embirrento de civilização"⁴⁸⁴) che egli spesso deplora nella capitale abbia come controparte un mondo di versi in cui il Portogallo appare accuratamente privato di ogni simbolo di modernità. È in questo senso che invece mi

⁴⁸² Cruz Malpique, *op. cit.*, p.34.

⁴⁸³ Helder Macedo, *A mensagem e as mensagens de Oliveira Martins e de Junqueiro*, in *Colóquio e Letars* n° 103, Maio-Junho 1988, p.28.

⁴⁸⁴ Lettera dell'1/10/1892, in António Nobre, *Correspondência*, *op. cit.*, p.173.

allineo all'opinione di C. Malpique nel momento in cui afferma che paradossalmente "o poeta português – português de lei, português do coração- nasceu no exílio"⁴⁸⁵.

Il tema dell'esilio è un tema ricorrentemente tematizzato nelle poetiche del Simbolismo e del Decadentismo internazionale e portoghese fino a raggiungere gli esponenti del Modernismo, non a caso Luiz de Montalvor nell'introduzione all'*Orpheu* I dichiarava che questo era un "exílio de temperamentos de arte"; in Nobre l'esilio corrisponde senza dubbio ad una condizione biografica ma allo stesso tempo si situa nella corrente simbolista che la interpreta nella sua vertente più sublimata, "liberta já da referencialidade histórica ou da subjectividade psicológica, para se hipostasiar na figura, na *persona* mesmo do poeta"⁴⁸⁶. In Nobre, cioè, l'esilio che come avrò modo di mostrare si sarebbe manifestato come la condizione collettiva di un popolo rispetta ad una patria ideale, si presentava, come giustamente sottolinea Seabra Pereira, prima di tutto come "coisa poética" ed è, a mio parere, la confusione tra l'espressione di un'esperienza reale e l'esilio e l'assenza come dispositivo po(i)etico che hanno generato nel tempo la riduttiva lettura del *Só* come opera neogarrettista.

Cruz Malpique, propone un paragone anche biografico tra Garrett e Nobre sottolineando come lo scrittore romantico alla pari del poeta della fine secolo fosse tornato dall'esilio "português como partira"⁴⁸⁷, se si aggiunge a questo il fatto che lo stesso Nobre avesse intitolato uno dei suoi poemi (forse il più celebre) *Viagens na Minha Terra* come l'opera chiave del padre del romanticismo portoghese, e che tutta la sua opera fosse intrisa di immagini del Portogallo più rustico e tradizionale, si capisce facilmente come la lettura neoromantica del *Só* si presentasse nella particolare congiuntura storica e culturale, come l'interpretazione più immediata e quella che avrebbe avuto maggiore eco durante gli anni a venire.

Il mondo che il *Só* riporta sulla pagina rimanda al Portogallo provinciale e rurale, il Portogallo delle *romarias*, dei pezzenti, il Portogallo rustico dei buoi che tirano i carri,

⁴⁸⁵ Cruz Malpique, *op. cit.* p29; 33.

⁴⁸⁶ José Augusto Seabra, *Entre dois exílios*, in Nova Renascença, vol. IX, Junho-Lulho 1989-1990.

⁴⁸⁷ Cruz Malpique, *op. cit.* p35.

della contadina che miete cantando, della vita di villaggio scandita dal suono delle campane, della gente *iletrada* e semplice con le sue leggende popolari. In una parola, il Portogallo del Nord dove il poeta ha vissuto. *Lusitânia no bairro latino* è forse la poesia più rappresentativa in questo senso: divisa in varie sessioni si apre con un'immagine bucolica del protagonista che è poeta ma anche pastore e vive immerso nella natura (quasi macchiettisticamente ritratta per la carica idealizzante) in una specie di paradiso fuori dal tempo. Seguono varie strofe dedicate al ritratto della vita del villaggio con le sue figure e professioni più tipiche:

Terra encantada, cheia de Sol.
Ó campanários, ó Luas Cheias,
Lavadeira que lavas o lençol,
Ermidas, sinos das aldeias
Ó ceifeira que segas cantando,
Ó moleiro das estradas,
Carros de bois, chiando...
Flores dos Campos, beijos de fadas,
Poentes de Julho, poentes minerais,
Ó choupos, ó luar, ó regas do Verão!

Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?

O padeirinhas a amassar o pão,

Velhinhas na roca a fiar,

Cabelo todo em caracóis⁴⁸⁸

.....

È interessante notare il predominio dato anche qui agli scenari naturali e incontaminati per il loro emergere in assenza in un orizzonte prettamente metropolitano e moderno come quello della capitale Parigina; così come tutta una serie di professioni che non

⁴⁸⁸ António Nobre, *op. cit.*, p.113.

sono certamente quelle urbane. L'elemento solare risalta per implicito contrasto con l'aggettivo più frequentemente associato a Parigi nella corrispondenza, *cinzenta*, richiamando alla mente la forte urbanizzazione della città anche dal punto di vista della strutturazione urbana (non a caso Fradique Mendes forse il più moderno ancorché irrealista dei poeti portoghesi della fine secolo, intitola una raccolta di suoi poemi con la Baudelariana annotazione di "*Poemas do Macadam*") e allo stesso tempo suggerendo la sensazione di tedio, altra costante della corrispondenza, che se da un lato si iscrive come *spleen* nel corredo sentimentale del poeta moderno per eccellenza, dall'altro anche in questo caso fa risaltare per contrasto l'atmosfera viva, confusa e rumorosa dei quadri di processioni e feste popolari dipinti a colori vivi.

Un'altra sessione di questa lunga poesia è dedicata alla vita sulle rive del mare, la vita dei pescatori con cui aveva convissuto a Leça: oltre a descrivere con minuzia le operazioni di guida delle imbarcazioni, Nobre riporta anche le parlate locali e popolari e le esclamazioni:

Fincam o remo na água, até que o remo torça,
A espera da maré,
Que não tarda hi, avista-se lá fora!
E quando a onda vem, fincando-o a toda força
Clamam todos à uma: «*Agora! Agora! Agora!*»⁴⁸⁹

Così come poco più avanti riporta le grida dei venditori nelle fiere paesane:

Pregões. Laranjas! Ricas cavaquinhas!
Pão-de-ló de Margaride!⁴⁹⁰

Quanto alle espressioni popolari, Nobre annota con minuzia e sorridendo anche gli errori di ortografia con cui sono scritti i nomi delle imbarcazioni dei pescatori. E egli

⁴⁸⁹ *Ivi*, p.118.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p.124.

stesso, come immerso in questo universo si esprime nello stesso registro delle figure che evoca sulla pagina, in un tono colloquiale, punteggiato di esclamazioni, espressioni colorite e tosche, vocativi, e punti di sospensione appropriati al tono di oralità richiesto da questa lirica che si presenta come un dialogo con un interlocutore straniero (Georges) a cui vengono mostrate le meraviglie e le miserie del Portogallo, anche queste sempre però in tono folclorico e pittoresco (un'intera sessione è consacrata al ritratto dei pezzenti e malati che ricorda "Em petiz" di Cesário Verde⁴⁹¹). Ora è interessante notare come in un resoconto di viaggio del 1882, scritto appositamente come guida turistica per invitare i portoghesi a conoscere le meraviglie dei "paizes verdadeiramente civilizados"⁴⁹², una delle caratteristiche maggiormente messe in evidenza nella descrizione dell'universo parigino sia la pulizia e l'ordine per le strade, sfondo su cui l'autore mette in risalto sottolineando con insistenza l'assenza di cani randagi, mendicanti, pezzenti⁴⁹³. Ancora una volta possiamo ipotizzare che il finale inatteso di *Lusitânia no bairro latino*, (il poemetto celebrativo conclude in un climax di esempi di casi umani, malati e mendicanti a cui a mio parere non è estranea un'ulteriore vena ironica) sia il prodotto di un'operazione estetica di chiaroscuri non casuale che richiama al presente della pagina tutto ciò che la vita moderna esclude, o pretende escludere.

4.3 La lettura neoromantica.

Quello che emerge da questa ricognizione rappresentativa è l'evocazione di tutto un materiale folclorico a partire dal quale il grande amico di Nobre, Alberto de Oliveira, inaugura un'interpretazione dell'opera in senso neogarrettista: si tratta infatti per il collega di "uma Litteratura portugueza nova, pujante, toda de regresso às tradições"⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Cesário Verde, *op.cit.*, p.131

⁴⁹² Um obscuro portugues, *Impressões de Viagem*, Lisboa, Brochado, 1882. p.13.

⁴⁹³ Ibidem, p.38.

⁴⁹⁴ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, in Paula Morão, *Actas do Colóquio António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.20.

che segue l'esempio di Garrett il quale "copiou Portugal para os seus livros" e nella scia del quale sarebbe stata possibile un rinnovamento della poesia in un ritorno alla semplicità e all'attribuzione del supremo valore creativo alla spontaneità popolare. Questo tipo di approccio vedeva nella poesia una forma di indagine autoconoscitiva che radicava nella mitificaizone del genio autoctono, una poesia di devozione al mondo popolare che si presentava allo stesso tempo come una poesia per il popolo.

Il presente tipo di interpretazione nato in un contesto temporale contemporaneo all'elaborazione del *Só* si propaga fino ai giorni nostri: Nuno Júdice afferma infatti "Há em Nobre, um regresso à lição do primeiro romantismo: Garrett é encarado, agora, como o fundador de uma linhagem da poesia nacional, preso ao terreno pátrio. O «neogarrettismo» - corrente que se inspira nesse exemplo de amor pelas tradições, paisagens e monumentos portugueses – tem em Nobre um marco obrigatório."⁴⁹⁵ Allo stesso modo José Seabra Carlos Pereira facendo leva sulla preminenza del *Vloksgeist* riconduce l'identificazione di Nobre con le sue genti e le sue terre ad un'estetica ibrida Decadentista e Neoromantista⁴⁹⁶.

Si tratta evidentemente di una lettura riduttiva e non solo perchè, come argomenta Maria das Graças Moreira de Sá il neogarrettismo interpretato sulla linea di Augusto da Costa Dias considera solamente le questioni di carattere ideologico proponendo questo movimento come la risposta di una borghesia rurale all'emergere di un potere industriale⁴⁹⁷, mentre quella di Nobre, sostiene la studiosa, è anche un'interpretazione letterario-stilistica. A mio parere, si tratta di un'operazione ancor più che riduttiva, errata, perchè fraintende totalmente il lavoro e l'uso che Nobre fa dell'operazione estetica.

Per capire il vero significato sia dell'opera sia delle interpretazioni che ne sono state fatte, è necessario situare l'autore e la sua poesia nel contesto in cui operano. L'11 gennaio 1890 l'Ultimatum inglese mandando in frantumi il sogno imperiale del

⁴⁹⁵ Nuno Júdice, *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 200

⁴⁹⁶ José Carlos Seabra Pereira, *O essencial sobre António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001, p.44.

⁴⁹⁷ Maria das Graças Moreira de Sá in *António Nobre em Contexto cit.* p. 21.

Portogallo e in crisi l'iperidentità che questo si era forgiato durante secoli di storia e letteratura, segna un vero e proprio trauma, più che politico, culturale e simbolico, come non manca di sottolineare Eduardo Lourenço.⁴⁹⁸ Gli scrittori che si erano adoperati per fare un'analisi critica del loro paese durante gli anni 70, negli anni 90 assumono posizioni distinte per tentare di contribuire in modo positivo al sollevamento dallo stato di decadenza già anteriormente denunciato, quello di un paese decisamente agonizzante: Antero de Quental che nel 1871 aveva presentato l'espansionismo come una delle cause della decadenza, si pone ora a capo della Liga Patriótica do Norte creata con l'obbiettivo di reagire a ciò che era stato sentito come catastrofe nazionale; Oliveira Martins che si era reso responsabile della prima lettura poco agiografica della Storia portoghese si dedica alla redazione di una serie di biografie che possono essere prese come esempio di portoghesità e modello per le generazioni future; Guerra Junqueiro dopo aver criticato veementemente la monarchia responsabile a suo parere dello stato rovinoso in cui giace il paese nell'opera *Finis Patriae* (1891), suggerisce la possibilità di una redenzione nel posteriore *Patria* (1896). Se lo stesso Nobre si colloca all'interno di questa dinamica con il poemetto *O Desejado* (pubblicato postumamente in *Despedidas*) il cui sebastianismo incita il popolo portoghese a credere fermamente in un riscatto futuro, il *Só* non può invece essere letto semplicisticamente come una celebrazione in funzione rigenerativa del popolo portoghese attraverso il recupero di una sua immagine autentica e idealizzata. La tesi che sostengo è infatti che non ci troviamo di fronte ad alcun recupero ma alla sanzione di una sua impossibilità di cui proprio il lavoro letterario di in-autenticamento ci fornisce la chiave per una lettura più sottile e pregnante della realtà portoghese dell'epoca.

⁴⁹⁸ Eduardo Lourenço, *Il labirinto della saudade*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

4.4 Un'estetica dell'assenza.

Il poemetto *Viagens na minha terra* letto come un omaggio a Garrett, quale è, non rappresenta un viaggio in una terra quanto piuttosto il viaggio in uno tempo individuale, quello appunto della "sua" terra, di quando l'autore era piccolo e la nonna lo aspettava di ritorno alla terra natale, un viaggio dove un Anto infantilizzato, per ingannare il tempo trascorso sulla carrozza faceva volare la fantasia e immaginava di essere il capo dei ladroni nel bosco o guardava scorrere un paesaggio popolato di personaggi che sarebbero ben potuti essere parte dell'universo fiabesco in cui si stava immergendo. In questo senso, a mio parere, la lettura neoromantica è limitativa poiché non si tratta di nessun recupero ma di una amara seppur nostalgica presa di distanza definitiva nella consapevolezza che quel tempo non solo è perduto ma pure fittizio, una pura creazione poetica.

Il *Só* si rivela così non come la ricostruzione di un Portogallo reale ma di un suo feticcio.

La parola portoghese *feitiço* (dal latino *FACTICIUS*) sulla quale si è coniato il termine "feticcio" rimanda ad un atto di magia, ad una presenza ed un'assenza insieme. Agamben, in *Stanze*⁴⁹⁹, recuperando la lezione di Freud, sottolinea come l'oggetto dell'intenzione malinconica nel feticcio sia nello stesso tempo reale e irreale, incorporato e perduto, affermato e negato. Nella rappresentazione del feticcio è ricreato l'oggetto assente ma le distanze vengono mantenute, anzi alimentate. Ed è proprio il carattere di "facticius" che rivela questa distanza, il carattere di finzione insito nel gesto poetico, nel senso più originario di poesia come *poiesis*.

Negli stessi versi iniziali di *Viagens na minha terra*

As vezes passo horas inteiras
Olhos fitos nestas Traseiras,
Sonhando o tempo que lá vai;

⁴⁹⁹ Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2006.

e jornada em fantasia⁵⁰⁰

attraverso il richiamo alla fantasia e al sogno si sottolinea lo sfasamento rispetto ad una presunta realtà vissuta, ponendo l'immaginario presentato sullo stesso piano delle fantasmagorie inventate dall'Anto fanciullo durante questa sua "jornada". Del resto tutto il *Só* è percorso da questo vocabolario riconducibile all'orizzonte semantico dell'immaginazione sotto cui finisce per iscriversi l'opera nel suo complesso.

Ne vediamo un esempio in *Purinha*: "Minha Madrinha, ajuda-me a sonhar!"⁵⁰¹, presentandosi tutta la poesia al tempo stesso come il fantasticare di un soggetto che proietta la sua utopia in un tempo futuro ("E hão-de mirar-me.../ e hão-de cercar-me.../ e eu hei-de-lhes falar..")⁵⁰² dipinto nei toni di un passato fiabesco smentito infine da alcuni brevi versi: "E assim me iluda e, assim, cuide viver/ Noutro século em que devia nascer"⁵⁰³.

Ma la negazione della realtà in quanto prodotto di fantasia è presente anche in *Carta a Manoel*: "Quantos sonhos, meu Deus! Quantas recordações!"⁵⁰⁴ dove è interessante notare l'accostamento del tema del passato ad un mondo di Sogno che è allo stesso tempo la dichiarazione di un processo poetico, la trasfigurazione del passato in sogno. Analogamente in *A Ares numa aldeia*: "O sonho! As saudades da infância"⁵⁰⁵.

Parallelamente in *Influência da Lua* l'associazione tra poesia e sogno di matrice romantica acquista in tale contesto un significato più specifico relativo al lavoro di costituzione estetica dell'universo Nobriano: "Tardes de sonho em que a poesia corre"⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ António Nobre, *Só cit.*, p.157.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 133.

⁵⁰² *Ivi*, p. 131.

⁵⁰³ *Ivi* p. 133.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 145.

⁵⁰⁵ *Ivi* p. 273.

⁵⁰⁶ *Ivi* p. 173.

L'evanescenza e l'inconsistenza dell'immaginario evocata da questi versi interpretano propriamente l'idea del carattere fantasmagorico dell'atto di magia a cui la parola feticcio allude. In questo senso è evidente la necessità di dubitare di un'interpretazione in senso neoromantico dell'opera come propone Seabra Pereira sottolineando l' "evocação ainda fiel à realidade paisagística e sociológica de Portugal de então"⁵⁰⁷ dal momento che in una riflessione metapoetica inframezzata alla lirica, lo stesso Nobre si preoccupava di farci diffidare della veridicità, per quanto folclorizzata o idealizzata, dell'immaginario presentato.

In realtà, lo stesso studioso considera in un altro passo che l'idea di una fuga rigeneratrice in un universo prettamente rurale suggerita da una lettura ingenua di *Carta a Manoel* dove la natura è "quimERICAMENTE sobrevalorizada" non solo si rivela "inexequível, como havia de parecer inferior ao espírito requintado e complexo"⁵⁰⁸ del poeta. Nella stessa epoca, la visione idilizzante del "campo" e della vita rurale allo stesso modo era messa in questione dal poeta contemporaneo che più si era occupato di indagare l'universo urbano portoghese: Cesário Verde. In *Nós* tematizza lucidamente come le contraddizioni inerenti alla rivoluzione moderna non fossero estranee alla vita popolare della campagna. La lettura che propone Helder Macedo, evidenziando il ruolo estetico della memoria, esplicita lo stesso meccanismo di trasfigurazione che in Nobre sottende alla creazione poetica: "A visão arcádica do campo [...] é assim entendida como falsa, como um artifício da memória"⁵⁰⁹ e cita:

Então recordo a paz familiar
Todo um painel pacífico de enganos!
E a distância fatal duns poucos anos
É uma lente convexa, de aumentar.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ José Carlos Seabra Pereira, *O essencial...cit.* p.44.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p.33.

⁵⁰⁹ Helder Macedo, *Nós uma leitura...cit.*, p. 211

⁵¹⁰ *Ibidem*.

In Nobre, in modo più audace, la dimensione di uno spazio e di un tempo perduto (cfr anche il sonetto 16) non si concretizza in una semplice trasfigurazione poetica indotta dalla distanza o nel recupero di un universo che l'assenza rende presente nel vissuto parigino. La rappresentazione di Nobre mentre afferma nega rivelando modernamente l'impossibilità di quell'immaginario.

L'idea di feticcio è infatti applicabile al *Só* anche a partire da un'analisi più sottile delle strategie retoriche sfruttate dall'autore. La forza e la modernità di questo dispositivo rappresentativo sta nell'ambiguità, nel fatto che Nobre mentre evoca allo stesso tempo revoca, rendendo ambigualmente letteraria l'autenticità espressa.

Prendiamo l'esempio più significativo: il linguaggio apparentemente spontaneo, colloquiale che ha potuto far sì che l'estetica di Nobre fosse letta come un perfetto esempio di neoromanticismo, poesia del popolo e per il popolo, che situava il poeta-protagonista all'interno dell'universo ritratto dando l'idea di un unico mondo autentico, è in realtà il frutto di un lavoro minuzioso che infrange questa apparente semplicità. Innegabilmente in molti casi i versi si susseguono con ritmo di litania, scanditi spesso da rime facili, ripetendosi e ritmando la poesia come ritornelli in una canzone:

Meninas, lindas meninas!
Qual de vós é meu ideal
Meninas, lindas meninas
Do Reino de Portugal!⁵¹¹

O ancora:

Tristeza têm-nas os montes
Tristeza têm-na o Ceu
Tristeza têm-nas as fontes
Tristeza tenho-a eu.⁵¹²

⁵¹¹ António Nobre, *Só cit.*, p.130.

Ma di fatto ciò rientrava a pieno titolo nella “ricetta” elaborata da Eugénio de Castro in merito all’espressione dell’ originalità rivendicata dalla poetica simbolista. L’uso rigoroso che Nobre fa dei diversi metri, delle cesure tradizionali e delle innovazioni, la varietà di tipi di strofe utilizzati, mostra una consapevolezza e un lavoro che non può essere frutto del caso. Quanto al lessico, l’abbondanza di prosaismi subito individuabili affiancati a volte a espressioni incisivamente originali, parimenti corrisponde al programma di Eugénio de Castro di utilizzare un lessico adeguato all’universo di riferimento.⁵¹³ La poesia di Nobre è solo apparentemente facile, frutto in realtà di un elaborato lavoro che pretende *costruire un effetto* di linguaggio apparentemente semplice. Così l’autenticità di quell’universo nel momento in cui è esibita, per la stessa perfezione con cui è ostensivamente e elaboratamente modellata, viene implicitamente negata. La pretesa spontaneità lirica di Nobre, a volte interpretata come appannaggio dell’ispirazione, a volte come incultura letteraria, rivela in realtà un’ansia di raggiungere la perfezione comunicativa che lo stesso autore rivela in una nota di quaderno che non può non far sorridere «Os melhores poetas portugueses: Gil Vicente, Frei Agostinho da Cruz, Sá de Miranda, Luís de Camões, Bocage, Garrett, Antero de Quental, João de Deus, António Nobre (desejá-lo-ia ser)»⁵¹⁴

Del resto una lettura più attenta dei versi che compongono il *Só* fa emergere tutta una serie di intertesti con cui questo dialoga che per il potere evocativo contribuiscono a creare quella tipologizzazione che corrisponde all’idillio bucolico, ad un mondo tosco e vivo...ma in realtà fatto molto di carta. L’uso e i riferimenti evidenti che l’autore fa di questi intertesti, da Bernardim Ribeiro a Camões, a Garrett, alla Bibbia⁵¹⁵ solo per citarne alcuni, fanno emergere il carattere di *ficticium* del mondo ritratto.

⁵¹² *Ivi*, p.139.

⁵¹³ Paula Morão, *Retratos com sombra – António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto, Edições Caixotim, 2004.

⁵¹⁴ in J. C. S. Pereira, *O essencial...*cit. p.24.

⁵¹⁵ Paula Morão, *op. cit*, p.125.

Ma esiste una strategia retorica che ancora meglio rivela il carattere di feticcio dell'opera, nel suo essere presenza e assenza allo stesso tempo, o meglio, qui in modo ancora più complesso, nel suo rendere presente l'assenza : si tratta della figura dell'*evidentia*. Paola Morão, una delle maggiori esperte di Nobre, allude di passaggio alle strategie di "ilustração, demonstração e descrição por acumulação"⁵¹⁶ come una delle caratteristiche del Só. Si tratta di un aspetto fondamentale che deve essere studiato più a fondo: per esempio, riconsideriamo la poesia intitolata *Purinha*. Notiamo che il *romance* che l'autore immagina si rivela più che altro un pretesto per decantare un luogo e le sue caratteristiche con un'insistenza (anafore) e una strategia di catalogazione che in un altro contesto avrebbe ricordato un catalogo di promozione pubblicitaria. L'annotazione della data e luogo di scrittura Parigi 1891 non può fare altro che fungere da controcanto all'ultima parola del verso conclusivo, "Portugal". *Purinha* è un poema in assenza: analogamente a quanto osservato per altre liriche è attraverso Parigi e per negazione implicita di ciò che Parigi rappresenta che emerge un Portogallo avvolto in un ideale di vita rustica e dimessa. In questo caso quello che però più interessa sottolineare è la figura retorica dominante dell'accumulazione, rintracciabile in molte altre poesie. In *Lusitânia no Bairro Latino* il topos dell'*ubi sunt* ripreso cadenzialmente all'inizio di ogni sessione serve per introdurre in una specie di inventario tutta una serie di immagini del Portogallo sotto una strategia illustrativa, l'accumulazione giunge alla sua massima espressione nella strofa in cui, con prospettiva scioccante rispetto alle immagini festose che l'anticipano, viene elencata tutta una quantità di figure di mendicanti, pezzenti e infermi:

Parimenti osserviamo nelle descrizioni di Nobre una minuzia di dettagli che tenta di concretizzare, catturare ogni istante e particolare della vita; il tutto accompagnato da un linguaggio spesso sensoriale e sinestetico che evidenzia suoni e colori ("verdes, vermelhas, azuis, brancas, estrangeiras"⁵¹⁷ e come Cesário Verde mostra la volontà di "dipingere" incisivamente in versi il suo paese e la realtà che lo circonda⁵¹⁸). Con più

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 40.

⁵¹⁷ António Nobre, *Só cit.*, p.115.

⁵¹⁸ *Ivi*, p.126.

precisione di quest'ultimo però, Nobre, tenta di inglobare con maniacale attenzione ogni particolare. Già ho avuto la possibilità di mostrare l'interesse a riprodurre le grida dei venditori ambulanti nelle fiere, come quelle dei pescatori espresse nella parlata dialettale locale⁵¹⁹, gli errori di ortografia nelle barche; allo stesso tempo è bene sottolineare che si tratta di una poesia ricca di Toponimi, Nomi propri, riferimenti a luoghi ben riconoscibili e collocabili nello spazio reale.

Questo visualismo, questa strategia di presentificazione scaturiscono dalla forte percezione di un'assenza, nel tempo e nello spazio. Come sottolinea Fernando Martinho "Através de top...pela força m'ágica da nomeação, procur tornar presente, no exílio parisiense, um passado inexoravelmente perdido"⁵²⁰, è la rappresentazione propria del feticcio: non solo questa poesia nasce da un'assenza ma è in sé stessa la rappresentazione di un'assenza. L'uso del topos dell'*ubi sunt* lo dimostra bene, la nostalgica evocazione di un passato, evidentemente morto e scomparso, non basta a riportarlo in vita, così come la forte volontà di presentificazione finisce per rivelare antifrasticamente un'assenza, formare un universo di sole parole che, per contrasto, rivelano l'ipercoscienza negativa di un soggetto che mentre evoca prende atto dello sfasamento tra il suo immaginario e il reale.

Questo discorso ha molto a che vedere con un altro aspetto importantissimo per la comprensione della vera essenza e valore della poesia di Nobre: l'(auto) ironia. Aspetto spesso secondarizzato e poco evidenziato dal momento che l'interpretazione tradizionale del *Só* privilegia da un lato il lirismo spontaneo che delinea l'amore per un paesaggio geografico e umano, e dall'altro il sentimentalismo sofferto che è la risposta alla nostalgia per uno spazio e tempo irrecuperabile. È certo che lo stesso poeta invita a un simile tipo di lettura fin dai primi versi nell'annunciare quello che autodefinisce "missal de um torturado"

Mas, tende cautela, não vos faça mal...

⁵¹⁹ *Ivi*, p.120.

⁵²⁰ Fernando J.B. Martinho, in *Colóquio e Letras...cit.*, p.142.

Que è o livro mais triste que há em Portugal⁵²¹

Ma in realtà a ben vedere già da queste righe traspare un sottile filo di ironia che nega una totale adesione al contenuto che l'autore ha appena enunciato. Una lettura attenta del *Só* mostra che questa ironia pacata e sottile è una costante che inficia qualunque interpretazione univocamente e banalmente lirica e neoromantica di questi versi. È innegabile che l'evocazione di questo spazio-paesaggio perduto trabocchi di un'emozionalità sentita e sincera, ma in più di un'occasione lo stesso poeta gioca o con la propria malinconia e destino disgraziato (D. Eguiço⁵²²) o con la stessa pretesa di idillicità dell'universo ritratto, e lo fa sovraccaricando e trasformando in grotteschi quegli elementi che dovrebbero costituire il fulcro dell'immaginazione idillica (come nel caso sopraenunciato delle pecore che all'ora del tramonto accompagnano con favella quasi umana le pie orazioni del poeta-pastore⁵²³) o con un'attenta costruzione di versi e aggettivi che generano spiazzanti prospettive in relazione a quella rusticità intesa come incontaminato paradiso perduto. Nel brano già più volte citato della *Lusitânia* per esempio, la scena dei malati e mutilati viene introdotta nel mezzo della descrizione della festosa allegria di una fiera, in quella serie di quadri in cui il poeta svela al suo interlocutore, uno dopo l'altro, le bellezze perdute del Portogallo. L'effetto antifrasico è evidente, come l'intento di incrinare la perfezione utopica della solare atmosfera suggerita, calcando sui particolari più raccapriccianti quali il fetore della cancrena e il colore rosso del sangue delle ferite, in chiusura provocatoriamente richiamato nel rosso del garofano che Anto porge all'amico straniero per porlo all'occhiello della giacca. È evidente che la precisione con cui sono studiate queste scene rivelano una forte coscientizzazione e intento di dissociarsi dal tono ingenuamente lirico dominante. Nobre tradisce continuamente un certo distanziamento dal mondo che evoca, un sorriso che invita a non prendere troppo sul serio il ritratto esemplare che fa del suo mondo e di sé. Nel momento in cui il poeta

⁵²¹ António Nobre, *Só cit.* p.94.

⁵²² António Nobre, *Só cit.* p.175.

⁵²³ *Ivi*, p.112.

evoca, l'ironia distrugge, contraddice, dichiarando in fondo l'impossibilità di quello scenario con tanto amore presentificato. E negato. Non autentico ma autentico feticcio.

Il tema del doppio che suggerisce questa lettura è una costante della sua poesia: doppia è la descrizione del Portogallo, insieme paese delle meraviglie e delle miserie; doppia è la descrizione di Anto che non è l'António Nobre della realtà ma un'istanza narrativa a cui lo scrittore si rivolge spesso in terza persona, fornendo un ulteriore elemento di *fictionalização* che di nuovo invita a dubitare della veridicità dell'universo descritto. Ancora una volta l'autore mentre evoca il reale prestando al protagonista di questa avventura lirica il suo nome e la sua vita, mostra l'intento di negarne la sua autenticità con pochi semplici tratti di caricatura del personaggio altro, centro di costruzione di una mitogenesi personale, figura anche questa doppiamente esemplare e drammatica.

Nobre in realtà anche nella vita reale pare voler realizzare con la sua persona il tema del doppio. La figura del dandy è uno degli emblemi tipici della fine secolo, evidentemente non solo in Portogallo, e il poeta si situa perfettamente in linea con le mode artistiche del suo tempo. Non c'è studio dedicato all'autore che non riporti "a obsessão com a *toilette* e a *pose*, com o retrato e a fotografia, com a autocaracterização bizarra que impressiona nos livros de apontamentos e na epistolografia."⁵²⁴. Traspare cioè da queste testimonianze l'intento dell'autore di fare di sé un personaggio anche nella vita. In Nobre questa coscienza dandy però, per la risonanza che assume nell'opera, acquista un valore aggiuntivo rispetto all'esperienza degli artisti contemporanei. Raul Brandão afferma, tentando di captare la personalità complessa dell'amico: "Sentiamo-lo um ser à parte: extraordinário, artificial e sincero ao mesmo tempo"⁵²⁵. Ed è questo dispositivo contraddittorio, questo sdoppiamento in artificiale e sincero, questo gioco del mostrarsi e negarsi che come ho analizzato in precedenza, costituisce il meccanismo estetico soggiacente alla costruzione di tutta la sua poesia. È qui a mio parere che brilla l'autentica modernità di Nobre, non tanto, o

⁵²⁴ J.C.S. Pereira, *O essencia...cit.*, p.5.

⁵²⁵ *Ibidem*.

non solo nella particolare combinazione di un'estetica simbolista-decadentista, né nell'emergenza prepotente del sentimento che da lì a poco sarebbe stato al centro del dibattito Saudosista, né nell'interpretazione depurata che ne fanno i neoromantici prendendolo ad esempio di un possibile riscatto nei confronti di un tempo di moderna decadenza. L'aspetto più interessante e innovativo dell'opera di Nobre, che un'immaginaria estetica del feticcio porta alla luce, è questo essere contemporaneamente e problematicamente "eu" e "outro", anticipando così la riflessione sull'identità che avrebbe investito l'inizio del secolo seguente e il dibattito modernista: è questo che ipotizzi spieghi meglio il fascino esercitato dall'autore sulla figura di Pessoa. La riflessione che l'opera di Nobre implica non è portata però alle estreme conseguenze nella direzione percorsa dal modernista, tuttavia oltre a mostrarsi in questo senso come punto di passaggio obbligatorio per futuri sviluppi, determina una serie di considerazioni importanti sulle potenzialità di un'estetica altra: la possibilità di rappresentare l'assenza attraverso un'estetica dell'assenza. Un'estetica in grado di mostrarsi come *negazione* di una presenza, e in questo modo dare dimensione costitutiva a ciò che altrimenti non potrebbe essere rappresentato ma solamente tematizzato.

4.5 Quale assenza.

Lo smontamento del dispositivo che Nobre realizza è di fondamentale importanza per rendere intelligibile un altro dei maggiori poeti modernisti che una decina di anni più tardi, in una situazione biografica analoga, cioè da Parigi e attraverso Parigi, avrebbe ritratto parimenti il Portogallo: Mário de Sá Carneiro. I tempi sono cambiati, la poesia è differente, gli intenti pure, ma il meccanismo è lo stesso.

Il Portogallo di questo rappresentante inquieto della *Geração de Orpheu* è sempre chiamato in causa da e rapportandosi a Parigi, non solo perchè fisicamente il poeta si trova lì, ma perchè riproducendo questa condizione nella scrittura, il poeta ne può rappresentare l'assenza. Basti osservare quel componimento paulico che è *Nossa Senhora de Paris*⁵²⁶ (Orpheu 1), dove il dissolversi dell'immagine (frammentaria e simbolica) della cattedrale parigina è la condizione del materializzarsi di tutta una serie di elementi riconducibili al contesto portoghese, e viceversa. Questo gioco di chiari e scuri, presenze-assenze sono complementari l'uno all'altro, perchè è solo nel negarsi e nello stesso richiamarsi che questa rappresentazione del Portogallo si costruisce come presenza assente o assenza presente, ancora una volta in quel feticcio immaginifico che solo la letteratura in quanto tale può creare.

Un discorso analogo lo si può certamente fare a partire da quelle righe molto eloquenti di *Ressureição*:

Na Lisboa medíocre não circulavam mulheres luxuosas na audácia seminua dos últimos figurinos, nem silvavam automóveis peijando as avenidas- e não havia musesus nem grandes bibliotecas- nem corpos nus nas apoteoses dos teatros [...]⁵²⁷

⁵²⁶ Mário de Sá Carneiro, *Poesia*, Lisboa, Ulisseia, 2000, p.198.

⁵²⁷ Mário de Sá Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Nova Ática, 2007, p.269.

Lisbona si materializza come non-Parigi (não) ed è in queste immagini contrastive ed autoescludenti che si rende contemporaneamente presente-assente la capitale portoghese.

Eppure anche in questo caso il discorso è meno semplice di quello che sembra. Prendiamo Nobre, apparentemente il quadro è molto chiaro: l'autore dislocato per ragioni biografiche in un contesto geografico ed esperienziale distante, mosso da forte nostalgia, parla di un tempo e un luogo perduto: il Portogallo e la sua infanzia. Ed è attraverso l'esperienza altra che per un gioco di immagini contrastanti emerge il Portogallo in assenza, luogo definitivamente perduto in quanto la dimensione spaziale sovrapponendosi in un tutt'uno a quella temporale delinea un cronotipo irrecuperabile. L'assenza come risultato di un irrevocabile processo di perdita è il soggetto della seguente poesia dove viene dato particolare risalto alla dimensione temporale.

Tombou da haste a flor da minha infância alada,
Murchou na jarra de oiro o púdico jasmim:
Voou aos altos Céus a pomba enamorada
Que dantes estendia as asas sobre mim.
Julguei que fosse eterna a luz dessa alvorada
E que era sempre dia, e nunca tinha fim
Essa visão de luar que vivia encantada,
Num castelo de prata embutido a marfim!
Mas, hoje, as pombas de oiro, aves da minha infância,
Que me enchiam de Lua o coração, outrora,
Partiram e no Céu evolum-se, a distância!
Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais:
Voltam na asa do Vento os ais que a alma chora,
Elas, porém, Senhor! elas não voltam mais...⁵²⁸

⁵²⁸ António Nobre, *op. cit.* p. 219.

L'idea di quel tempo lieve che è stato perduto, la *distancia* che è intercalata tra lui ed esso, il tentativo di richiamarlo anche col pianto (la tristezza che permea la sua poesia) e la constatazione che il tempo perduto non può essere ritrovato conferma così la lettura dell' opera prima di tutto come un'assenza.

In Sá Carneiro troviamo trasposti, in un altro stile, gli stessi esatti concetti.

DISTANTE MELODIA

Num Sonho d'Iris, morto a ouro e brasa
Vem-me lembrança doutro Tempo Azul
Que me oscilava entre veus de tule-
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa⁵²⁹

L'idea di un tempo idealizzato e perduto :

A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido
Enferrujou- embalde a tentarão descender...⁵³⁰

È comune ai due, e riprende addirittura gli stessi elementi narrativi (le ali, mentre altrove anche in Sá Carneiro compare l'ouro e il marfim nelle più volte chiosato tema del regno perduto Ex: *Lord*) l'idea di un tempo-luogo felice da cui ora sono inevitabilmente esclusi e di cui sentono drammaticamente l'assenza. E' comune a entrambi l'idea di esilio. Il problema è che mentre per Nobre tutta questa malinconia si dirige al Portogallo, Sá Carneiro è ben felice di trovarsene lontano: nonostante la guerra e le difficoltà economiche, egli appena può scappa da Lisbona per andare a Parigi, viceversa quando si trova a Lisbona, anche nella corrispondenza a Pessoa non trattiene l' *horror* di ritrovarsi ancora una volta sprofondare nelle poltrone del Café

⁵²⁹ Mário de Sá Carneiro, *Poesia cit.* p.209.

⁵³⁰ *Ivi*, p.212.

Martinho⁵³¹, sebbene sia proprio a quello ed altri caffè che può incontrare gli amici più cari per discutere di letteratura. Non c'è possibilità di fraintendimenti: Sà Carneiro odia il Portogallo quanto Nobre lo ama, non ne sente nessuna saudade.

Che cos'è che davvero manca a Sà Carneiro? Di che cosa sente davvero l'assenza?

Rispondere Parigi sarebbe fin troppo facile e deviante, anche se chiaramente nella vita concreta e immediata questo è vero, ma anche là lo scrittore vive come personalità inquieta, Parigi gli serve per distrarsi, non pensare, ma non è l'aspirazione vera dei suoi aneliti. Nella corrispondenza arriva al punto di affermare che ormai, persa ogni illusione, Parigi o Lisbona è uguale. E' interessante notare però che lo stesso António Nobre, in alcuni momenti, pure trovandosi a Coimbra, quindi nell'amata patria, alla pari della personalità inquieta di Sá Carneiro, viva in una condizione esistenziale di eterno esiliato ("Não me acho bem em parte alguma"⁵³²).

La mia proposta è allora di spostare il discorso dal piano individuale a quello storico nazionale, complice la lettura di Eduardo Lourenço⁵³³ ed una proposta critica basata su di un'immagologia, specie di iconologia fondata sulle immagini di autorappresentazione del paese.

Forse la loro condizione di esiliati non dipende dal trovarsi o meno in quel Portogallo storico. Forse quello che i due sentono è l'assenza di una certa idea-immagine della loro patria. Un'idea che entrambi situano nel passato, tra l'altro perduto.

Il concetto di un Portogallo duale, insieme metropoli e impero si è fissato nell'immaginario comune a partire da quel poema simbolo che è "*Os Lusíadas*" e consolidato attraverso secoli di letteratura, del resto già nella mitologia della fondazione del paese come nazione si poteva leggere l'immaginaria predestinazione del paese a un futuro imperiale. Questa iperidentità viene ribadita nella storia nel vicino 1885 durante il Congresso di Berlino e la proposta della "Mapa Cor-de-Rosa", un progetto di dominazione coloniale che avrebbe unito sotto l'egida portoghese le terre

⁵³¹ Mário de Sá Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2003, Lettera del 7/8/1915.

⁵³² António Nobre, *Correspondência cit.*, p.56.

⁵³³ Eduardo Lourenço, *op. cit.*

tra l'Angola e il Mozambico. A poco a poco il Portogallo si era andato costruendo un'identità ipertrofica a cui difficilmente avrebbe saputo rinunciare, ed è per questo che l'Ultimatum inglese del 1890 e il conseguente fracasso del progetto, non segna per il paese solo una crisi storica quanto ontologica.

È con questa premessa che proporrei di spostare l'analisi delle opere considerate, dal piano individuale e biografico a quello simbolico nazionale. Del resto se un forte egotismo appare come una delle caratteristiche più evidenti dell'opera di Nobre, lo stesso autore dichiara "falo só de mim, mas não sou eu interprete das dores do meu país"⁵³⁴, invitando a compiere una lettura di più ampio respiro dei suoi versi. Il paese che entrambi gli autori considerati hanno perduto e a cui si riferiscono non è semplicemente la terra natale ma una certa idea di questo luogo, quella di un Regno fantasmagorico che corrisponde ad un'Età dell'Oro che i traumi della storia presente dichiarano evidentemente finita.

A partire da queste considerazioni è possibile leggere tutto quell'oro metaforico della poesia di Sá Carneiro come il feticcio di quella certa idea di Portogallo egemone che nel momento di crisi si sa simultaneamente perduta, idea che non è più ricostruibile se non nella gioielleria poetica che costituisce la "quinquilha imperial"⁵³⁵ della sua stessa poesia, con la consapevolezza e l'evidenza che di questa idea, ciò che rimane è solo il Colore il colore dei versi. (e a cor ma minha obra o que ficou do encanto⁵³⁶)

Come sottolinea Eduardo Lourenço, più che la fine di una storia si tratta di un vero e proprio crollo dell'identità, è questo venire meno che Nobre allo stesso modo mette in scena un'estetica dell'assenza palesata attraverso la manifestazione di un Portogallo che può essere solo feticcio di sé stesso. Non mancano altrove versi che esplicitano in modo più chiaro questa crisi di identità, confermando questa possibile lettura:

Menino e moço, tive uma torre de leite,

⁵³⁴ António Nobre, *op. cit.* p.65.

⁵³⁵ Eduardo Lourenço, *Os girassóis do Império*, in Margarida Calafate Ribeiro, *Fantasmata e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das letras, 2003. p.37.

⁵³⁶ Mário de Sá Carneiro, *Poesia cit.* p.238.

Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite...
Um dia, os castelos caíram do Ar!⁵³⁷

Se in questo frammento l'immagine metaforica può bene associarsi sia all'idea di un passato personale perduto che a quella di un'identità nazionale che viene fatta esplodere in frammenti, nei seguenti versi, l'allusione all'immaginario delle scoperte, alle navi rende maggiormente esplicita l'idea che davvero Nobre stia parlando di sé stesso solo per riferirsi ad una "superidentità" nazionale.

Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras,
Tal qual Pedro Sem,
que teve fregatas, que teve galeras,
que teve e não tem...⁵³⁸

Del resto l'idea di concretizzare il proprio passato nell'emblema di un castello antico, regno d'oro e incanti a cui non si ha più accesso, è un tema troppo significativamente e ossessivamente calcato per ridurlo ad una pure contaminazione stilistica. Nell'esempio sopra riportato Sá Carneiro figura un ponte elevatoio dell'Eu-ter-sido che arrugginito non si apre più, immagine che evoca un altro accesso negato in Nobre:

Bati à porta da Ventura
Ninguém me abriu, bati em vão⁵³⁹

Che a loro volta fanno eco ad un sonetto di Antero de Quental intitolato *Palácio da Ventura*:

⁵³⁷ António Nobre, *Só cit.* p.112.

⁵³⁸ *Ivi*, p.107.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 217.

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo o Deserdado..
Abri-vos, portas de ouro, antes meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro, com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão- e nada mais.⁵⁴⁰

Versi molto significativi dove l'immagine del Navigatore-scopritore emblema che fissa l'identità portoghese come diretta tutto verso l'esterno, è sostituita da quella del Vagabondo a cui è stato sottratto ciò che era inteso come suo di diritto (l'impero, o forse più in generale quell'iperidentità che la letteratura e l'immaginario gli avevano tramandato nei secoli).

Allo stesso tempo la terzina seguente tematizza in modo interessante il "desencontro" del soggetto con ciò che riconosceva come suo, sostituendolo piuttosto con l'incontro di un'assenza.

Eduardo Lourenço ha già del resto acutamente sottolineato come l'ossessione dell'impero nell'immaginario portoghese appaia spesso diluita e offuscata nel suo referente storico ed è propriamente come fantasma che si appropria della poesia portoghese⁵⁴¹, *fantasma* che ha molto a che vedere con l'idea di una presenza assente o meglio di un'assenza resa ossessivamente presente come vediamo nella continua chiosa e doloroso compianto delle liriche di António Nobre. Immagini evanescenti e suggestioni sono anche la sostanza di un'altra opera fondamentale della fine secolo, *Clepsidra* de Camilo Pessanha suggellata da una prima eloquente *Inscrição* dove leggiamo:

Eu vi a luz em um *país perdido*.

⁵⁴⁰ Antero de Quental, *Sonetos Completos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p.72.

⁵⁴¹ E. Lourenço, *op. cit.* p. 30.

A minha alma é languida e inerme.⁵⁴²

In Pessanha è l'impalpabilità e l'incapacità di trattenere le immagini ("imagens que passais pela retina/dos meus lhos, porque não vos fixais?"⁵⁴³) che si fa tramite di un'estetica dell'assenza, in Nobre al contrario, come già sottolineato, sono l'estrema concretezza e volontà di presentificazione che finiscono per tradire l'impossibilità di appropriarsi di quell'immaginario. "Questo meccanismo più sottilmente complesso è del resto una delle caratteristiche del feticcio: "In quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sì, infatti qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un'assenza, esso è, nello stesso tempo immateriale e intangibile, perchè rimanda continuamente al di là di sé stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto."⁵⁴⁴ Un'estetica totalmente differente dunque quella dei due poeti, unita però da una stessa idea di fondo: che i portoghesi avevano smesso di viverli come impero ed erano passati a viverli come Impero Perduto.⁵⁴⁵

⁵⁴² Camilo Pessanha, *Clepsydra*, Lisboa, Relógio d'Agua, 1995, p. 35.

⁵⁴³ *Ivi*, p.37.

⁵⁴⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 41.

⁵⁴⁵ E. Lourenço, *op. cit.* p.30.

4.6 Conclusioni.

Nel percorso finora delineato è stato possibile dimostrare l'importanza e i modi di appropriazione del concetto di assenza passando dal piano dell'esperienza biografica a quella letteraria, per poi slittare ad un livello di riflessione metaletteraria smontando i meccanismi di una possibile "estetica dell'assenza" nella dimensione del feticcio, operazione che a sua volta svela un'altra assenza la cui portata va ben oltre il campo strettamente individuale per divenire metafora di una vera e propria riflessione sull'identità portoghese allo scoccare della traumatica ora della fine secolo.

È attraverso la distanza che lo separa da un luogo che è anche un tempo, che l'autore è indotto ad una particolare rappresentazione della terra natale lasciata alle spalle, ed è questo emergere della dimensione temporale in primo piano che sancisce l'impossibilità del recupero di quello scenario e dunque la sua costituzione come irrevocabile assenza. È attraverso Parigi e per negazione di Parigi che il Portogallo emerge, quindi "pela negativa", manifestandosi non solo spazialmente ma concettualmente come dimensione di una "temporalità" opposta al tempo della modernità, dimensione che trova la sua visualizzazione in uno spazio rurale, rustico e dimesso che è la faccia in negativo della prorompente e magniloquente Civilisation parigina. D'altro canto questo dispositivo di rappresentazione attraverso una dialettica negazionale che evoca e contraddice allo stesso tempo, funge per indicarci le vie di un ingegnoso tipo di rappresentazione in grado di smentire la semplicistica lettura neoromantica che appella ad un folclorico e distillato Portogallo, fonte di una ipotetica carica rigenerativa contro i mali della modernità o la decadenza contemporanea.

Il Portogallo raffigurato è ironicamente e allo stesso tempo dolorosamente un feticcio, ed è questo distaccarsi dalla dimensione propriamente referenziale e autentica che un'analisi metaletteraria svela, che ci permette di compiere un ulteriore passo nell'interpretazione, stavolta condotta a livello simbolico e nazionale. Attraverso un'analisi comparatistica con altri poeti che hanno scritto tra la fine del secolo e l'inizio del seguente è evidente l'emergere di tutta una serie di figurazioni che sono l'elaborazione e la problematizzazione del trauma storico ed ontologico vissuto dal paese nel momento in cui si vede costretto a mettere in dubbio non solo il proprio

passato imperiale ma la propria identità in quanto iperidentità. La rappresentazione lirica di Nobre secondo la modernissima strategia del feticcio è la messa in scena della difficoltà e dell'amarezza con cui il poeta prende atto e mostra il venir meno dell'idea di quel "Reino de Ouro e amores/ a beira mar"⁵⁴⁶.

A questo punto viene però da interrogarsi sul perchè, tra le tante possibilità di rappresentazione simbolica possibile, Nobre abbia scelto in particolare quella di evocare un universo estremamente rurale, idilizzato, semplice. È evidente che l'interesse di questo tipo di domanda sta solamente nella volontà di interrogare maggiormente il testo e le sue implicazioni. Le possibilità sono varie: dalle reminescenze biografiche che inducono ad associare l'idea del passato nazionale a quello privato degli spazi idealizzati dell'infanzia nella vita di provincia, al forte contrasto con l'esperienza della modernità urbana di cui Parigi era simbolo e attraverso cui emergeva un Portogallo caricato nei suoi tratti di marginalità, ruralità e allo stesso tempo autenticità, all'idea simbolica di un paradiso perduto, giardino celeste per definizione.

Ma un'ulteriore suggestione epistemologica ci è suggerita ancora una volta dalle dinamiche soggiacenti al meccanismo feticistico. Agamben associa i processi mentali di tipo feticista ai meccanismi del linguaggio poetico. A questo proposito il filosofo riprende il discorso di Ortega y Gasset sulla metafora: "es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a esta, como por el empeño de rehuir aquella."⁵⁴⁷

La metafora sta cioè al posto di qualcosa che non deve, o, aggiungerei, non può, essere nominato. Werner si è occupato dello studio della metafora come "nome sostitutivo per un tabù"; rimanendo nel campo dell'interpretazione psicologica, proporrei qui invece di associare la metafora a quel qualcosa che difficilmente *riesce* ad essere nominato: il trauma. Nobre rappresenta e delinea il Portogallo sotto forma di Eden naturale, quasi sospeso nel tempo. Ma a mio parere non è altro che una metafora per

⁵⁴⁶ António Nobre, *Só cit.* p. 97.

⁵⁴⁷ In Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 43.

un altro oggetto che non può essere nominato: la Storia. E quindi il trauma dell'Ultimatum.

D'altro canto, una riflessione più approfondita sulla natura del feticcio, ci permette di fare ulteriori considerazioni sul tema: riprendendo la spiegazione di Freud, Agamben afferma: "il feticcio non è dunque altro che il sostituto del pene della donna (della madre), alla cui esistenza il bambino ha creduto e a cui ora [...] non vuole rinunciare"⁵⁴⁸. In questo frammento c'è in particolare una parte che è importante sottolineare, il bambino ha creduto in qualcosa di fatto irreali. Svelare le dinamiche del funzionamento del feticcio non solo significa smascherare il feticcio come tale, quindi inautentico, ma anche mostrare che lo stesso oggetto che il feticcio sta a sostituire è inautentico. L'Ultimatum, come giustamente sottolinea Eduardo Lourenço, non è tanto la fine di un periodo storico quanto ontologico, il momento di un'epifania, l'episodio in cui si svelano la realtà e per riflesso l'irrealtà, il momento in cui il paese prende forzatamente coscienza che quella che credeva essere la sua identità era solo una costruzione immaginaria. L'Ultimatum non è quindi la fine di un periodo pieno della storia, ma la rivelazione del paese a se stesso come un vuoto, un paese che non esiste senza colonie. Nobre pare essere cosciente di questa situazione nella scelta accurata che fa dei simboli di questa identità immaginaria che crolla: nel frammento di poesia riportato precedentemente (*Um dia, os castelos caíram do Ar!*) ciò che crolla sono i "Castelli in aria", espressione che non indica propriamente né qualcosa di molto solido né di molto reale. L'estetica dell'assenza insomma finisce per fungere non solo come un'estetica della negazione ma mostra anche l'assenza come elemento costitutivo di un vuoto d'essere e il *Só*, come scrive Paula Morao, come "a biografia de um país em risco de perder-se."⁵⁴⁹

Giorgio Agamben prosegue nel suo saggio l'analisi, studiando la relazione tra la mercificazione dell'arte moderna e il feticcio. L'ottocento è il secolo della mercificazione dell'arte, e Baudelaire è l'artista che più acutamente si confronta con questa problematica. Per il poeta, che a differenza di Marx intendeva la fruizione

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 39.

⁵⁴⁹ Paula Morão, *op. cit.*, p.15.

utilitaria delle cose già un rapporto alienato con l'oggetto, l'arte moderna poteva proporre una soluzione alternativa sia all'accumulazione capitalistica del valore di scambio, sia al godimento del valore d'uso, restituendo invece l'oggetto alla sua "verità" originaria. Questo era reso possibile dalla capacità che l'arte moderna ha di attuare un processo di estraneamento sul reale, un processo di trasfigurazione, che dissolve l'intelleggibilità tradizionale della cosa stessa ponendola di nuovo in contatto con la sua dimensione autentica. Baudelaire proponeva cioè di superare la condizione di merce proprio spingendo questa fino all'estremo delle sue contraddizioni, al punto da abolirla in quanto merce per restituire l'oggetto alla sua verità: il compito sacrificale dell'arte era portato a termine dunque attraverso un processo di estrema perdita e spossessamento di sé⁵⁵⁰. È curioso a questo proposito notare come la reificazione del processo creativo nasca paradossalmente proprio dal rifiuto della reificazione implicita in ogni opera d'arte. Ed è interessante in questo contesto evidenziare che l'interpretazione di un'estetica del feticcio in Nobre riveli un uguale meccanismo. Questo se da un lato permette di iscrivere la poesia dell'autore sulle tracce della più moderna e acuta riflessione sulla condizione dell'arte a fine ottocento, dall'altro aiuta ad approfondire ancora di più, proprio a partire da un'analisi sulla forma, l'elaborazione di una particolare idea di nazione. È il fatto di trasformare la reificazione del processo artistico in soggetto dell'opera che ci interessa: l'operazione estetica elaborata da Nobre permette, in negativo, di mettere in crisi tutto un'immaginario celebrativo che si era andato fissando nei secoli sostituendo a questo il vuoto di un'assenza; dall'altro permette di trovare una vera e propria dimensione costitutiva nella Rappresentazione stessa. Il processo estetico che dovrebbe rivelare il contenuto dell'identità portoghese, nel mostrarsi come tale, diventa esso stesso soggetto e metafora di quell'identità. Il processo feticistico è la figurazione stessa più appropriata per svelare l'identità come costruzione posticcia alimentata di figurazioni letterarie, di miti che hanno allontanato il paese dal vero contatto con sé stesso e che solo il trauma storico ha svelato in quanto tali. Eduardo Lourenço è solo uno dei vari studiosi che mette in luce questo aspetto: Yves Leonard in un saggio eloquentemente intitolato "De

⁵⁵⁰ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.58.

uma realidade mitificada ao mito da singularidade”⁵⁵¹commenta, con questa coscienza, l’atteggiamento della classe politica che ricevette con l’Ultimatum britannico una vera e propria doccia fredda: “A minoria politizada de Portugal [...] não pareceu compreender que à força de acalantar o sacrosanto mito da vocação imperial de Portugal, [...] se condenara ao *irrealismo* e, por esse mesmo motivo, à umilhação.”⁵⁵²

Parimenti alcuni versi di Nobre tematizzano, in un duplice registro individuale-nazionale, la stessa necessità di smettere di sognare di essere altro da sè e guardarsi in faccia:

Não ter Quimeras, não ter cuidados

E contentar-se com o que é seu ⁵⁵³

Esiste cioè un Portogallo che si conosce principalmente come irrealità (nelle parole di Yves Leonard), come destino inventato (in Eduardo Lourenço), come rappresentazione, che sussurra, tra le linee di António Nobre, la necessità di riprendere contatto con sè stesso, in un tempo in cui, riprendendo un’idea che sarebbe stata cara a Baudrillard⁵⁵⁴, era il reale ad essere divenuto la vera utopia.

⁵⁵¹ Yves Leonard in Bettencourt e Kirti Chaudhuri (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997 p. 521

⁵⁵² *Ivi*, p. 524.

⁵⁵³ António Nobre, *Só cit.*, p. 138.

⁵⁵⁴ Jean Baudrillard, *Simulacros e simulações*, Lisboa, Relógio d’Água, 1981. p. 153.

5. APPENDICE

5.1 Uno studio sul tempo.

Nell'analisi appena realizzata si è voluto calcare sulla contrapposizione di immaginari Centro e Periferia in gioco nella celebre lirica di Nobre per evidenziare il meccanismo da cui scaturisce tutta la sua opera maggiore, il *Só*, il fatto che si tratti di un dialogo in assenza, dove esiste però un polo la cui presenza è schiacciante e riorientante della rappresentazione del Portogallo in quanto terra rurale, cioè l'Europa. Da un lato riscrivendo, come il personaggio di Borges, le opere neo-romantiche coeve, Nobre ci mostra il tentativo compensatorio che queste vorrebbero avere nei confronti di un Europa che li ha posti ai margini, rappresentando il caposaldo di una differente vitalità, purezza che il Centro ha perduto. E allo stesso tempo l'autore ci rivela l'impraticabilità di questo immaginario, se non come fuga, fantasia momentanea, la distrazione di un attimo che dura quanto una fumata di pipa, come ci suggerisce in *O meu cachimbo*.

Tutto questo percorso, che in qualche modo si è voluto ricostruire, partendo dalla collocazione dell'opera nel particolare contesto *fin de siècle*, in modo da poterne rendere intellegibili i contenuti in termini di risposte a tensioni politiche, culturali, nazionali e internazionali, porta in primo piano il discorso del tempo, oltre a quello dello spazio, simbolico o meno. In realtà difficilmente i due aspetti si possono separare, tutto il viaggio del *Só* è un viaggio mentale per *cronotopi* dove il tempo e lo spazio si costituiscono a vicenda in un modo molto compatto e metaforico. Proprio per evidenziare la costruzione attenta dei brani creatori di questo immaginario tanto nettamente assunto come portoghese, si procederà ad un'analisi più dettagliata di alcuni suoi aspetti.

Due sono i "tempi" passati chiamati in causa nell'immaginario portoghese di fine secolo: il passato come passatismo, ciò che allontana dai tempi futuranti, dinamici della modernità del Centro⁵⁵⁵, e il passato come polo invece positivo, il guardiano

⁵⁵⁵ Si tratta di immaginario, di spazio, di cultura sfasata, "atrasada" rispetto ai modelli e alle tempistiche impostate dal Centro. Chiunque si occupi di letteratura portoghese può verificare come in genere le grandi correnti letterarie "arrivino" in Portogallo con un certo ritardo. Pierre Hourcade, dedicando uno studio all'influenza della letteratura francese su quella portoghese registra questo continuo ritardo con cui si assimilano le correnti esterne, così come la convivenza tra tradizione e innovazione: in Portogallo il

dell'epoca d'oro in cui il paese poteva competere con questo Centro, anzi rappresentarsi Centro del Centro. Si è potuto sciogliere l'apparente contraddizione tra l'immaginario euforico e quello disforico contemporaneamente legate all'idea di passato grazie al testo fulcrato di Antero sulle cause della decadenza del popolo portoghese a partire dal quale si è tracciato un percorso critico indicativo di come la prima modernità irrigidendosi abbia bloccato la seconda. Di fatto, è il presente aggrappato al passato che è decadente, non il passato in sé. Eppure sembra che gli autori continuando a proporre un'ideale riappropriazione del passato non si accorgano di quanto questo sia deleterio per una concreta evoluzione del Paese che avrebbe dovuto affrontare la propria crisi e il proprio presente invece di evadere nei propri sogni, in un idealizzato tempo che fu, o di viverli sempre altrove.

Nobre nei suoi testi mostra di avere una chiara percezione di questa situazione, e di questo doppio movimento che riguarda la tematizzazione del passato.

La prima composizione della raccolta si chiama appunto *Memoria*, e sottolinea la centralità del tema: come scrive Morão, questa prima lirica è “programa a realizar e resumo do já vivido”⁵⁵⁶. Dunque è questa la sfida che ci propone l'opera, un viaggio attraverso le parole e i ricordi per recuperare il già vissuto, per recuperare il passato.

E il passato accostato al presente non fa che mettere in risalto l'idea di questo come decadenza di ciò che già fu: ovviamente, il punto di riferimento è l'epoca delle scoperte, assunta sia come immagine originaria, metafora dell'idea del regno che si costituisce proprio sulla base dell'espansione, sia come epoca d'Oro, quella che mostrava i segni che permettevano al Portogallo di rappresentarsi Centro.

(...)

Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes.

Ao vê-los, quem dirá que são os desdentes

Dos Navegadores do século XVI?

romanticismo francese inizia ad attecchire per esempio quando in Francia ormai non esisteva più. In Pierre Hourcade, *op. cit.*, p.23, 27, 28.

⁵⁵⁶ Paula Morão, *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*. Lisboa, Caminho. 2001, p.25.

Curvam a espinha, como os áulicos aos Reis!

E magros! Tristes! De cabeça derreada!⁵⁵⁷

Questi versi ricordano l'immagine dei lastricatori di strade di Cesário in *Cristalizações*, anch'essi curvi, piegati sotto un peso che li schiaccia⁵⁵⁸, mentre là erano però la metafora del popolo, annientati dalle dinamiche di forza, dagli ingranaggi sociali che tracciavano nuovi equilibri (o squilibri) nella vita delle moderne città, qui, abbandonato l'ambito sociale, diventano metafora dei portoghesi in genere, schiacciati dal peso del proprio passato (eroico-“os Navegadores do século XVI”), come nel saggio di Nietzsche. *Carta a Manoel*, (da cui sono stati estratti questi versi), una specie di tour lirico delle vicinanze di Coimbra, è anche, letteralmente, una poesia sul tempo, e si apre così:

Manoel tens razão. Venho tarde. Desculpa.⁵⁵⁹

In un'unica frase, lapidaria e collocata in posizione incisiva si dichiara l'idea di “atraso” con cui l'immaginario portoghese, come è stato già esemplificato da testi letterari e non, si vive. Anto non può fare a meno di intrattenersi, quasi rapito dai luoghi gioiosi della sua infanzia che illustra a Manoel. Il tempo permea lo spazio: “Santos Lugares, onde jaz meu coração/ Cada um é para mim uma recordação”⁵⁶⁰, i luoghi sono tutti ricordi. E questo temporeggiare nel “passato” gli fa perdere il treno del presente:

(...) Mas o trem voa à desfilada...-Olá! Arreda!

(ia-o apanhando: foi por um fio de seda...)⁵⁶¹

⁵⁵⁷ António Nobre, *op. cit.*, p. 66-67.

⁵⁵⁸ Cesário Verde, *op. cit.*, p.123.

⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 63.

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 68.

⁵⁶¹ António Nobre, *ivi*, p. 69.

Il treno, simbolo della modernità, soprattutto se evocato in questi paesaggi totalmente immobili e provinciali, soprattutto quando associato all'idea di velocità, di tempo che fugge, è qualcosa che "si manca". In tutto il *Só* assistiamo a una continua sovrapposizione di tempi: quello dell'orologio e quello delle visioni. Come in *Antônio* quando ai rintocchi della mezzanotte vede entrare nella stanza il fantasma del nonno, il fantasma del suo passato. In *Carta a Manoel* l'orologio avanza, rapido e incalzante – "E a um canto bate, ali cardíaco, apressado,/o tiquetaque do relógio do fogão...)/ Bons tempos Manoel"⁵⁶², così come il treno che avanza rapido, vola. Molto significativamente, quando parla di orologi, Nobre gli sovrappone automaticamente i ricordi che lo riportano indietro, in un movimento diametralmente opposto a quello della realtà. Da un lato dunque abbiamo il tempo reale in opposizione al tempo interiore, dall'altro il movimento in avanti che ha come controparte il movimento indietro. Nobre arriva tardi perché si intrattiene per le strade polverose e per i prati, nella sua terra che è in fondo quel sogno: il passato in relazione alla modernità: è un po' il simbolo di quel "passato, nemico, che si erge dentro di noi" citato da Antero come causa di decadenza.

Ma la storia non finisce qui: Anto, perso il treno, prende allora un carretto a trazione animale, e sostiene di riuscire ad avanzare lo stesso, al galoppo⁵⁶³: come per affermare che il movimento c'è comunque, con un mezzo appropriato all'ambiente, un mezzo che va alla sua velocità, non troppo rapidamente come i treni che si perdono. In questo contesto in cui si parla di tempi, non è inappropriato pensare che si tratti di una metafora: la modernità, lo scorrere del tempo, avanza lo stesso anche se non ai ritmi del Centro. In questi termini si può leggere nella poesia la rivendicazione di uno spazio proprio, che corre ai propri ritmi contro la spinta uniformizzante del format della modernizzazione.

L' esistenza di giochi di forza in atto nella definizione del Centro e della Perifeira, si riflette anche a livello di imposizione di tempi e forme di modernità. Nella lirica

⁵⁶² *Ivi*, p. 63.

⁵⁶³ "E assim neste galope, a charrete rodando,/ Já de Tentúgal se vai quase aproximando; S. João do Campo já nos fica muito atrás.../ Assim, Malhado! Puxa! Bravo, meu rapaz!" *ivi*, p.69.

António questa dinamica è spazializzata nella struttura stessa del brano: mentre il poeta narra della propria terra, del passato che si è lasciato alle spalle, dei canti della novena, la contro-voce introduce l'immagine, o meglio il vocio di un gruppo di giovani che passano e disturbano le riflessioni e il viaggio mentale dell'autore. Il poeta interrotto riprende il filo del discorso, ma un altro suono, sempre avanzato nel contro-canto introduce la realtà parigina che si manifesta come lo spazio e il momento da cui sbocciano le riflessioni poetiche sul Portogallo dell'infanzia. Il contro-canto manifesta il suo ruolo di contro-tempo che dialoga con il tempo del testo principale, ed individua il tempo presente e il luogo da cui l'autore scrive il proprio monologo: "No Pantheon, trágico, o sino/ dá meia noite, devagar"⁵⁶⁴ la lenta introduzione della "realtà" o meglio la finzione dell'introduzione della realtà e del presente ha come effetto quello di rompere l'incantesimo del tuffo nel passato. L'introduzione del nuovo spazio attraverso una notazione di tempo sta ad indicare la valenza che questo assume nella retorica del testo: i tempi sono spazi e gli spazi sono tempi. Il presente si frapponesse al passato dell'autore come il presente della Storia, la modernità, si scontra con l'arcaicità dello spazio appena narrato.

La spazializzazione del tempo non è solo un'inferenza critica che possiamo avanzare ma una tipologia di metafora costante in Nobre⁵⁶⁵. Nelle strofe seguenti Parigi, la Modernità, prende sempre più voce, pur rimanendo confinata allo spazio del contro-canto, elemento testuale che evidenzia la strutturazione dell'opera tutta come un dialogo implicito tra spazi e tempi. "Bairro Latino, dorme um pouco,/ Faze meu Deus, por sossegar!"⁵⁶⁶ è il Bairro Latino che poco a poco diventa protagonista, tanto che la lirica seguente si intollererà esplicitamente *Lusitania no Bairro Latino*; le "aguas falantes", i dolci suoni naturali dell'antica terra lusitana sembrano non reggere i rumori sempre più forti, il presente, la confusione della metropoli che pare volerle mettere a tacere e suscitano uno scatto d'ira allo scrittore, quasi preso da delirio: "Cala-te

⁵⁶⁴ António Nobre, *op. cit.*, p.27.

⁵⁶⁵ "A abadia do meu passado" in *O meu Cachimbo* ne è un esempio. António Nobre, *op. cit.*, p.92.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 28.

Georges, estás já rouco!/ Deixa-me em paz louco, Ó boulevard!”⁵⁶⁷, Georges è l’interlocutore a cui nella poesia seguente Anto si propone di presentare le bellezze del suo paese, finalmente includendolo di proposito nel dialogo, per il momento quel che prevale è l’insofferenza, la sensazione che una realtà prevarichi l’altra, il rumore del boulevard copra i suoni soavi dell’infanzia. Una specie di metafora della forza del Centro sulla Periferia, della modernità rumorosa sul passato.

È stato possibile esemplificare i due trattamenti del passato nella concretezza della loro articolazione letteraria e anche evidenziare come Nobre si mostrasse ben consapevole del valore critico che questa rivisitazione del Portogallo come regno di un altro tempo può assumere nei confronti della modernità dell’Europa centrale, (questo il maggior apporto della letteratura neoromantica). Per attestare la consapevolezza dell’autore nei confronti delle operazioni culturali a lui coeve e mostrare quanto sia possibile proporre un discorso critico metaletterario brillante anche attraverso un’opera poetica, è necessario soffermarsi sulle strategie che evidenziano questa autocoscienza critica.

Il discorso regressivo che la letteratura dell’epoca propone resuscitando i miti del passato (che si tratti di miti imperiali o di terre provinciali fuori dal tempo) è qualcosa di altamente evidente e studiato, da António Quadros⁵⁶⁸ ai saggi più recenti di Maria das Graças Moreira de Sá⁵⁶⁹; quello che Nobre ingenuamente fa, è rendere visibile, concettualizzare il meccanismo attraverso la metafora dell’infanzia dentro alla poesia, e poiché già dalle prime righe della sua opera si presenta come erede dei buoni vecchi portoghesi, il “Moço Lusíada”, si capisce che il viaggio tra i ricordi nel disperato tentativo di riappropriarsi di un tempo perduto è un modo per disegnare la parabola di tutto un Portogallo che tenta di riappropriarsi del passato, inteso come un viaggio per

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ António Quadros, *op. cit.*, p.128-138.

⁵⁶⁹ Maria das Graças Moreira de Sá, *As duas faces de Jano, op cit.*, p.107.

riappropriarsi del sè.⁵⁷⁰ Nel testo del *Só*, questo è evidenziato non solo dal viaggio nei ricordi ma dallo stesso programma presentato nella prima poesia, dove si indica come meta da raggiungere la ricongiunzione con il nucleo familiare, con l'origine, con quella madre con cui effettivamente si prefigura l'incontro finale in modo ambiguo e disforico poiché è un ricongiungimento nella morte, finale significativo dell'impossibilità⁵⁷¹, tra l'altro preannunciata, della riuscita di questo viaggio a ritroso. Se dunque, ancora ai nostri giorni, Maria das Graças Moreira de Sá colloca giustamente l'opera nell'"encruzilhada finissecular"⁵⁷², come risposta alle tensioni politiche e letterarie del tempo, tuttavia sosteniamo che non possa essere affiancato pacificamente alle altre opere nel reparto dei tentativi di rigenerazione del paese sulla scia di un lineare sebastianismo di riscatto, rinvigorente, a cui l'autore si inclina in modo se vogliamo più coerente in un'opera tardiva e inconclusa come *O Desejado*⁵⁷³. E una delle ragioni è proprio la lucidità con cui affronta e si appropria dei *topoi* della letteratura dell'epoca come la celebrazione nazionalista, il ritorno alla natura e al passato che vengono, dagli stessi meccanismi letterari di raffigurazione messi in discussione.

Sta di fatto che l'infanzia, che sia individuale o collettiva, della Civiltà o del Portogallo, è il punto a cui tendere, il luogo di riformulazione dell'identità originaria. In tale contesto, lo studio che propone Morão della deformazione del "nome" da António in Anto, svolge un ruolo altrettanto significativo che gli appellativi con cui l'autore si

⁵⁷⁰ L'autrice parla di "união autobiográfica, numa alusão a um passado (do sujeito lírico e do País) que se procura recuperar. *Ivi*, p. 109-110.

⁵⁷¹ "Em vão corri mundo, não vos encontrei/ Por vales que fora, por eles voltei" António Nobre, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷² "De facto, o *Só* é a obra para onde confluem e donde partem, talvez melhor, as diversas inclinações finisseculares. Nela convergem decadentismo e regeneracionismo, saudosista e profético, próprio de um período de transição que combina oposições e antagonismos. Nela é possível descortinar sinais de alguma das tendências literárias do fim-de-século que tivemos ocasião de referir, sem que, no entanto, nenhuma delas se torne dominante ou perturbadora de um modo original e muito próprio de dizer e de sentir as coisas", *ivi*, p.109.

⁵⁷³ António Nobre, *O desejado*, in *Despedidas (1895-1899)*, Porto, Lello&Irmão editores, 1985.

rivolge a sé stesso (“o bebé que teve torre de coral”⁵⁷⁴) e alla madre (“a Mamã”⁵⁷⁵) che delineano a tratti il profilo di un narratore bambino. In tale contesto Anto è a tutti gli effetti un “diminutivo” : “máscara que para sempre se colocou ao seu rosto e para sempre o puxa para o Passado de uma infância pairando, onnipresente”⁵⁷⁶. Il termine diminutivo, in contesto fine secolare poi, ricorda inevitabilmente il Portogallo “diminuto” che è il correlativo storico di questo personaggio decadente.

Il movimento regressivo (puxa para o passado) va di pari passo con il progressivo calarsi e sprofondare nel testo e nella memoria : “Assim...desenterro, do Val do Passado/ as minhas Memórias”⁵⁷⁷, dove la parola Val’ in altro contesto sarà declinata nel senso non di valle ma “Vala”, la fossa dei morti, insinuando l’idea che è ormai morto e irripetibile il passato di cui si parla, e che questo sprofondare non può avere esito positivo, anzi, si porta con sé il soggetto in questa morte.

Il peso del passato e l’idea che questo ingabbia, allontana dall’io vero, finisce per costituirsi come maschera, soffocando la vita è ben evidenziato così dalla critica. La visita ai luoghi sacri del SÓ è come una visita a un museo, o forse un mausoleo in cui si vuole conservare il passato intatto, come sotto vuoto, lontano dalla corrosione del tempo. L’operazione che Nobre sogna di fare con il suo mitico “fantasma” d’infanzia⁵⁷⁸ è un po’ lo specchio della sua opera ma soprattutto di quella dei contemporanei neogarrettisti:

Meu velho Pedro! Meu fantasma de criança!
Quero-te bem, tanto que tenho na lembrança,
Quando morreres, Pedro! (o Pedro nunca morre)
Hei-de pegar em ti, encher de álcool a Torre

⁵⁷⁴ António Nobre, *A vida, Só cit.*, p.115.

⁵⁷⁵ *Purinha, ivi*, p.55.

⁵⁷⁶ Paula Morão, *op. cit.*, p.42.

⁵⁷⁷ António Nobre, *Só cit.*, p.23.

⁵⁷⁸ c’è chi lo identifica con un temibile professore dell’università, per la forte infantilizzazione della scena non è detto che i tempi coincidano, ad ogni modo quello che conta è il gesto di cui è oggetto

Com todo o meu esmero e...zás! Meter-te dentro!
Pedro! Assim ficas enfrascado, no alto e no centro,
E eternamente, para espanto dos vindoiros:
No rótulo porei: *Alli-Beed, Rei dos Moiros*.⁵⁷⁹

L'ironia e la focalizzazione interna allo sguardo infantile di chi immagina la scena tradisce la coscienza lucida del poeta che si osserva e sorride di sé, cosciente che compiere un'operazione intellettuale simile con il Portogallo del passato, non sarebbe che pura fantasticheria di fanciullo.

Il passato si configura assolutamente come polo positivo nella memoria dei portoghesi della fine secolo:

“Bons tempos Manoel esses que já lá vão!”. Per questo anche nella letteratura coeva viene riconosciuto come modello, come “*espaço exemplar*”⁵⁸⁰. La metafora della terra passata come terra ancestrale, rigogliosa, terra della felicità è ben significata attraverso le descrizioni di *Viagens na minha terra*: “uma terra mítica e ancestral, o «velho Douro» afigura-se-lhe fértil, acolhedora, risonha e abundante como o Paraíso, acentuando o carácter deceptivo do presente em falha”⁵⁸¹.

Esiste dunque un sentimento di tristezza che impregna “O livro mais triste que há em Portugal”, e che non deriva solo dall'amarezza della contemplazione di un paesaggio in decadenza, ma a quest'idea è legato poichè nostalgia di un passato perduto a cui si può solo rispondere con *Saudade*⁵⁸²: tutto è andato, “Tudo se foi! Espuma em flocos pelos ares!/ Tudo se foi...”⁵⁸³.

⁵⁷⁹ António Nobre, *Só cit.*, p. 67.

⁵⁸⁰ Maria das Graças Moreira de Sá, *op. cit.* p. 109.

⁵⁸¹ Paula Morão, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸² Per Nobre è talmente importante da incarnare letteralmente in una poesia a cui viene dato questo titolo e che, come le altre, non è che la chiosa continua e ipnoticamente malinconica di tutto il contenuto del *Só*.

⁵⁸³ António Nobre, *op. cit.*, p. 64.

L'idea della perdita, nel momento in cui introduce una discontinuità, mette in crisi l'identità originaria, per questo è necessario ritrovare il passato per dare continuità a ciò che si intende come il proprio nucleo originario, uno spazio a noi destinato da cui siamo stati esclusi. Nel contesto portoghese di fine ottocento si tratta di qualcosa di ancor più complesso: non solo si tratta di dare continuità ad un certo immaginario inteso come in pericolo (minacciato per esempio dalla modernità tecnologica dell'Europa), ma intervengono anche tutta una serie di tensioni che strutturano le relazioni di potere, i luoghi metaforici dove collocare la nazione: nel Centro o nella Periferia. Del resto grazie a Mignolo sappiamo che i processi di identificazione sono strettamente legati alle relazioni di potere. Ritrovare il passato è una forma per combattere la decadenza del presente intesa come degenerazione del passato ristabilendo la posizione di Centro rispetto a sé stessi e agli altri-l'Europa- poiché nel passato il Portogallo era già stato rappresentante del Centro.

Il sebastianismo istituisce un tempo molto peculiarmente portoghese che ricolloca il passato nel futuro, dal passato dovrebbe venire la possibilità del riscatto e dunque viene inteso come il punto a cui tendere. In un momento in cui il modello di modernità fondato dal Centro Europa viveva il suo momento di crisi, nasceva l'idea di collocare la propria differenza a modello esemplare, la propria eccezione come eccezionalità, proporre la propria arcaicità il proprio essere "passato" in relazione al "moderno" come meta a cui ambire, dentro e fuori dal Portogallo.

E per quanto riguarda la storia interna del Paese, l'immaginario che viene proposto come polo di rivisitazione è ovviamente quello del passato dei navigatori, delle conquiste, su cui si fondava l'idea di un Portogallo centrale, moderno e europeo-tutto quello che il Portogallo di fine ottocento aveva perso.

"O que já foste tu, noutras idades/ Grande e famosa acima das Nações"(il passato è il tempo e lo spazio di un Portogallo centrale, inevitabilmente legato all'esperienza imperiale,)"Tu de novo o serás"⁵⁸⁴: è il desiderio di ricollocare il passato nel futuro, la letteratura si incarica di svolgere questa funzione. I poeti assurgono al ruolo di nuovi profeti: "là onde esco a Tejo, os Escultores/ de entre a água erguerão altos heróis, /

⁵⁸⁴ António Nobre, *O desejado cit.*, p.109.

Poetas, Santos, Navegadores: (...) Todos tão vivos, os heróis colossos/ que dir-se-ia que tem sangue e ossos.”⁵⁸⁵ La letteratura resuscita i miti del tempo antico, così come la città celebra gli anniversari dei suoi eroi (il centenario della morte di Camões per esempio era già stato organizzato in questo senso: la celebrazione del grande poeta diventava un pretesto per rilanciare l’idea dell’epopea e dell’espansione), mentre la politica ripropone in terra africana le campagne di colonizzazione il cui fallimento era stato la miccia dell’esplosione dell’integrità dell’identità con l’*Ultimatum*.

Nobre canta al pari dei suoi colleghi di fine secolo il passato, le immagini dell’infanzia presa a paradigma. Allo stesso modo gli indizi di “medievalite”, malattia di cui si dichiara scherzosamente malato il poeta, nelle sue poesie, non sono che tentativi disperati di far rivivere il passato. Se il medioevo era un’epoca, come visto con *A ilustre casa de Ramires*, frequentata anche da altri scrittori e intesa come modello paradigmatico, anche Nobre non solo distribuisce sulle sue pagine una profusione di torri, castelli, leggende e figure di cavalieri andati, ma addirittura nella sua vita reale pare aggrapparsi con tutte le forze al mondo antico, decidendo di vivere in una Torre (a Coimbra) e di andare in giro vestito da monaco per la moderna Parigi. “E assim, me iluda e, assim cuide viver/ Noutro século em que eu deveria nascer”⁵⁸⁶.

La parola nostalgia, nella sua etimologia, reca l’idea del viaggio di ritorno e del dolore: Kant suggerisce che non un luogo si cerca nel desiderio del ritorno, ma un tempo, il tempo della giovinezza. Ma la ripetizione è impossibile, ogni tempo è irreversibile: il luogo che più non ci appartiene è il tempo passato⁵⁸⁷. Così Nobre, invocando e piangendo le visioni della sua infanzia non può che concludere:

⁵⁸⁵, *Ivi*, p.110.

⁵⁸⁶ António Nobre, *Purinha*, *op. cit.*, p.53.

⁵⁸⁷ Antonio Prete, (org.), *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, p.20.

Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais:

Voltam na asa do Vento os ais que a alma chora,

Elas, porém, Senhor! elas não voltam mais...⁵⁸⁸

Ne segue che inevitabilmente ogni nostalgia è un dialogo solo con le parvenze di quel che è stato. “Le cose un tempo possedute tornano, mostrano dell’antico possesso l’effimera pretesa di stabilità. Il rimpianto è una conversazione con i simulacri, con le ombre staccate dalla loro sorgente, perse nell’incorporeo e nel fantasmatico.”⁵⁸⁹

Ecco spiegati tutti i fantasmi che popolano le liriche di Nobre: è tutto irrecuperabile, quel passato è morto. Quella a cui ci troviamo di fronte è la tristezza legata a una perdita. Rimangono solo i fantasmi nella loro aerea impossibilità di “consistere”, visioni che spariscono con il canto del gallo⁵⁹⁰, alla luce della ragione che li demistifica.

Tuttavia Antonio Prete registra che vi è una modalità della nostalgia che crede possibile il ritorno. Dalle parole di seguito riportate non sarà difficile stabilire un parallelo con l’attitudine dei neogarrettisti: “Lo sguardo sul passato può divenire addomesticamento allucinatorio di quel che è stato, o che si pensa sia stato, convincimento e illusione della sua rinascita. In questo ordine dell’immaginario i fantasmi dell’origine si replicano nella forma elementare e insieme auratica della radice, propria o di gruppo.”⁵⁹¹ La ricerca dell’etnicità, delle radici così come le proiezioni di paradisi in terra sono delle costanti della poesia e della letteratura di questa corrente. Nobre, che ad una lettura superficiale potrebbe essere inserito in questo capitolo, si affretta invece a mostrarci quanto sia consapevole dell’impossibilità del ritorno. La tristezza della sua poesia non solo trasmette il dolore della perdita ma anche il dolore di questa impossibilità: “Il dolore (l’álgos appunto) della ricordanza ha origine proprio dall’esperienza del finito, dell’irreversibile”⁵⁹².

⁵⁸⁸ António Nobre, *Menino e moço*, *Só cit.*, p.

⁵⁸⁹ Antonio Prete, *op. cit.*, p.21

⁵⁹⁰ António Nobre, *op. cit.*, p.

⁵⁹¹ Antonio Prete, *ivi*, p.22.

⁵⁹² *Ivi*, p.23.

Solo il canto, come nel mito di Orfeo, può ridare vita all'irreversibile, la poesia accoglie la rimembranza, le dà la possibilità di esistere, ma di esistere in quanto parola, non in quanto realtà.

Sulla scia di questa interpretazione, già nell'idea della nostalgia è inclusa l'idea di feticcio, poiché ogni immagine del passato recuperata lo sarà solo nella forma di una rielaborazione interiore che sostituisce la realtà "vera" assente- a questo proposito Morão, nell'analisi che propone dell'opera di Nobre, privilegia una lettura che calca molto sull'antinomia tra mondo reale esterno e mondo interiore: gli occhi con cui Nobre vede, non sono gli occhi fisici ma quelli del poeta visionario che ricrea un'immagine interiore della realtà⁵⁹³. Qualcosa di simile a ciò che accade in Pessanha⁵⁹⁴, sull'eco di una tendenza simbolista che si sta diffondendo in Portogallo. Guilherme de Castilho⁵⁹⁵ condivide almeno in parte questo approccio critico: per lui la realtà fantasmagorica proposta da Nobre rimarrà intatta quanto più si terrà alla larga dal contatto con la realtà "reale", la condizione di solitudine (Só) non sarebbe tanto una condanna quanto la stoica scelta di vivere in un mondo autoreferenziale, autistico quale condizione *sine qua non* della possibilità di rendere credibili delle figure che sono semplicemente una proiezione di sé.

Non si tratta, a nostro parere, di tesi incompatibili tra loro ma di proposte diverse che hanno tutte un punto di contatto. Sostenere che Nobre mette in atto un processo di creazione e metariflessione feticistica non collide con l'idea che già la memoria e la nostalgia si nutrono di meccanismi che sono alla base del processo di creazione del feticcio. Ancor di più l'arte. Massimo Fusillo a questo proposito si pronuncia chiaramente stabilendo i punti di contatto tra arte e feticismo⁵⁹⁶; Proust è uno degli autori analizzato sia nel capitolo *Nostalgia* di António Prete che da Fusillo in *Feticci*.

Gli elementi che personalmente sottolineiamo per sostenere l'ipotesi presentata di una lettura di Nobre sulla base di un'estetica del feticcio, inglobano i meccanismi della

⁵⁹³ Paula Morão,

⁵⁹⁴ Si veda una poesia emblematica come *Branco e Vermelho*, Camilo Pessanha, *op. cit.*, p.133.

⁵⁹⁵ Guilherme de Castilho,

⁵⁹⁶ Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*. Bologna, Il mulino, 2012, p.

memoria ma vanno anche oltre. Il passato non solo è irrecuperabile per sua natura, ma soprattutto perché mai esistito così come viene presentato. L'idea di un Portogallo centrale che si afferma come nazione imperiale, sicuramente riconducibile ad un'epoca ben definita della storia, si è trasformato in elemento emblematico di un'identità soprattutto attraverso la letteratura, una letteratura che voleva esorcizzare la paura della propria piccolezza attraverso l'epopea della fantasia: così la grande opera che immortala le imprese portoghesi è, come ci ha insegnato a leggere Eduardo Lourenço, un'epopea triste perché velata del senso dell'incipiente inizio della decadenza della nazione. Come in Camões la celebrazione rutilante è frammista alla confessione di debolezza⁵⁹⁷, la superficie dell'opera di Nobre mostra molte incrinature. Quello che l'autore dimostra è l'uso della letteratura e della cultura come feticcio. In particolar modo, una lettura strutturata attraverso secondo l'estetica del feticcio del Só trova riscontro nei processi di sostituzione simbolica a nostro parere messi in atto nella letteratura dell'epoca. Freud sostiene l'idea che il feticismo scaturisca da un meccanismo di sostituzione simbolica, teso a elaborare una strategia di difesa, in particolare nei confronti della paura di castrazione⁵⁹⁸: è stato possibile evidenziare nei capitoli precedenti come gli apparati della modernità, così come gli apparati dell'arcaicità e ruralità per quanto agli antipodi siano stati assorbiti dalla letteratura ed utilizzati per svolgere una stessa funzione compensatrice, di sostituzione di un'idea di Centro che è venuta a mancare e la cui messa in discussione metterebbe in contatto l'immaginario della nazione con la pericolosa idea di perdita e frantumazione dell'identità. La paura della piccolezza e della perifericità vengono esorcizzate tramite immaginari sostitutivi, feticisticamente adorati e altrettanto feticisticamente applicati come maschere per nascondere un complesso di inferiorità che il Portogallo porta avanti nei confronti dell'Europa da parecchio tempo.

⁵⁹⁷ Eduardo Lourenço a questo proposito: "Della nostra sontuosa sonnambula e tragica grandezza di un giorno di cinquant'anni, ferita e corrosa dalla morte imminente, il poema è l'eco sontuoso e triste. Si è mai visto un poema «epico» così triste, così eroicamente triste o tristemente eroico, simultaneamente sinfonia e *requiem*?" in Eduardo Lourenço, *Il labirinto della saudade... cit.*, p.22.

⁵⁹⁸ Massimio Fusillo, *op.cit.*, p.23.

Il ritorno al passato, come la fuga nel futuro dell'immaginario francese svolgono più o meno la stessa funzione e sono semplici apparati fantasticati di copertura. La letteratura, come l'arte in generale forniscono un riscontro di questa possibile ipotesi di interpretazione culturale: la stazione del Rossio, costruita in centro a Lisbona in stile neomanuelino a fine secolo, può essere interpretata in questo senso. Essa è il simbolo del tema del viaggio: viaggio in Europa e viaggio per i mari sono i due viaggi che nella fine secolo occupano l'immaginario portoghese⁵⁹⁹: il viaggio in Europa è il viaggio verso la modernità, il treno con la sua velocità, il suo rappresentare soprattutto in Portogallo il rivoluzionario progetto di tecnologizzazione che avrebbe mutato il volto del paese ne diventa emblema. Lo stile neomanuelino, per contrapposizione, è lo stile che rimanda all'epoca dei grandi viaggi per mare, all'esperienza delle conquiste: rappresenta mentalmente il viaggio verso il passato. Il fatto che questi due simboli vegano a sovrapporsi in un'unica opera d'arte se non curioso diventa estremamente significativo, in una lettura dei processi di identificazione dell'immaginario. La stazione diventa il tramite del viaggio che si fa evasione nell'altro da sé: l'Europa del Centro o il Portogallo del Centro, purché si sia imbarcati sul vascello dell'immaginario.

Il feticcio non è più un oggetto ma si mostra nella sua natura di processo dinamico. L'applicazione dell'idea di feticcio a questo contesto aiuta a chiarirne i meccanismi: il feticcio scardina le coordinate spazio-temporali, non è un oggetto rigido. L'analisi dell'esperienza artistica del Portogallo in crisi aiuta a districare i meccanismi di una sua possibile reinterpretazione nel campo degli studi culturali: è la natura processuale che viene messa in primo piano e che si rivela complessa e fondamentale in questa "coazione al feticcio" messa in scena dalla cultura portoghese di fine ottocento.

⁵⁹⁹ António Nobre, *O desejado*, op. cit. p.

5.2 O Meu cachimbo: nostalgie feticiste.

si tratta di una breve lirica che non spicca per particolare originalità ma proprio per essere chiosa infinita del movimento stesso del Só.

A questa poesia è già stato dedicato un brillante articolo firmato da Clara Rocha che lo considera nella prospettiva dei movimenti di memoria e di oblio strutturanti dell'opera dell'autore⁶⁰⁰. Ci pare interessante proporre una nuova analisi cogliendo il carattere feticistico, proprio a partire dallo sguardo di cui è oggetto la pipa. Intanto si tratta di un utensile di evidente importanza biografica: Nobre è stato fumatore e collazionatore di pipe, lo sappiamo dagli appunti lasciati nel suo taccuino raccolti da Mário Cláudio in *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, e la modalità con cui appare nell'universo nobriano lo colloca in un particolare contesto propenso al proliferare dell'oggetto feticcio, quello della Modernità. Tra l'altro, le annotazioni sul taccuino, costituiti di elenchi di oggetti, frammenti di pensieri, nella loro valorizzazione del dettaglio, si collocano a pieno titolo dentro al discorso feticista. La modernità è, lo si è visto, strettamente legata dal punto di vista storico ai processi della rivoluzione industriale e questa non a caso è l'epoca anche in cui è nata la teoria sul feticcio. "Quando la produzione e la circolazione dei beni di consumo si sono fatte più massicce e frenetiche: quando il mondo è diventato quell'accumulo di merci di cui parla Marx a inizio del *Capitale*⁶⁰¹, le metropoli sono divenute un grande bazar pieno di vetrine di cui il romanzo di Zola, *Al paradiso delle signore* (1883) diventa chiara illustrazione, nell'analisi che Massimo Fusillo realizza della letteratura di fine secolo. La mercificazione trasformava fin anche il corpo in oggetto, a sua volta coperto di altri oggetti, come la moda prescriveva. È dunque interessante registrare questa poesia dedicata ad un oggetto di uso corrente, nel contesto della lirica di Nobre, il quale

⁶⁰⁰ Clara Rocha, *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*. Porto, Dom Quixote, 2002.

⁶⁰¹ Massimo Fusillo, *op. cit.*, p.33.

associa il fumo esplicitamente a questo universo mondano e parigino, mercificato, dei prodotti di marca .

Coloca sobre a travesseira,
O meu cachimbo singular
E enche-o, solícita Enfermeira,
Com *Gold-Fly*, para eu fumar...⁶⁰²

Il tema della pipa, a sua volta era già stato proposto da Baudelaire, indizio di una trasformazione in fieri che riguardava la cultura moderna, in cui si assisteva ad un aprirsi dell'interesse della letteratura ai dettagli, e ai nuovi oggetti che entravano a far parte della modernità, fatto che si rifletteva in un ribaltamento delle gerarchie prestabilite: anche il comune, li marginale, lo sgradevole entravano a far parte significativamente di questo mondo e le opere artistiche ce ne portano il riflesso fin nelle loro dinamiche di strutturazione. Ne è un sempio l'opera di Flaubert, dove si può riscontrare un'attenzione sempre maggiore per le descrizioni: "La differenza, assai sostanziale, sta nel diverso dosaggio degli elementi: nel brano di Flaubert la sintesi è relegata ai margini, mentre prevale la componente dell'eterogeneità, la proliferazione dei dettagli, con un rovesciamento antigerarchico che dà un impronta fondamentale alla modernità"⁶⁰³. In Baudelaire, il fatto che la pipa, l'oggetto comune, si rivendichi letteralmente come soggetto, divenendo parlante polo di enunciazione spiazzando il lettore, pone l'attenzione su questa nuova gravidanza oggettuale, del resto l'animazione dell'inanimato è proprio uno degli elementi portanti del feticismo⁶⁰⁴

Je suis la pipe d'un auteur;
on voit, à contempler ma mine
d'Abyssinienne ou de Cafrine,

⁶⁰² António Nobre, *Só cit.*, p. 94.

⁶⁰³ Massimo Fusillo, *op. cit.*, p.102.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 30; "in genere la proiezione feticistica tende a rendere animato l'inanimato", *ivi*, p.54.

que mon maître est un grand fumeur⁶⁰⁵

Anche in questo caso la pipa è la fedele compagna dello scrittore, relegato qui in secondo piano, e sarà il tramite per un tipo di viaggio e una funzione simile a quella che svolgerà nella poesia di Nobre.

Ancora, negli appunti di Nobre essa viene ricondotta all'universo della vita pratica, quotidiana moderna non a caso situabile entro i confini della metropoli parigina:

«Coisas que desejo pour le moment:

-Velocipede

-Sapata

Annel-de-ferro

Cachimbo de páu francez»⁶⁰⁶

Troviamo anche indicazioni di foto che il poeta si propone di realizzare con quest'oggetto, segnale che esso diventa elemento utile a costruire la *pose* dell'artista e del dandy moderno. La fotografia stessa poi forma parte del quadro complessivo della spinta alla reificazione della vita nell'universo in esplosione di feticci.

Infine riportiamo un' ulteriore nota poiché la fusione tra mondi che metaforicamente avviene nella costruzione di questo oggetto accompagna l'operazione letteraria che il poeta realizza nella sua lirica:

«(...) Cachimbo mòr que ha no Boul'Mich'

Mandar fazer um com madeira de Coimbra»⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Oscar Mondadori Editore, 1983, p. 124.

⁶⁰⁶ António Nobre, *Alicerces Seguido de Livro de Apontamentos*, leitura, prefácio e notas de Mário Cláudio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p.130.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p.128.

Fatta a Parigi ma con materiali di Coimbra: è la sua poesia. E la lirica *O meu cachimbo* descrive come l'autore, dallo spazio siderale di Parigi, recupera la memoria della sua terra perduta, del suo passato

Fumo? E ocorre-me à lembrança
Todo esse tempo quel lá vai,
Quando fumava, ainda criança,
Às escondidas do meu Pai.⁶⁰⁸

in questo senso, si tratta della chiosa letterale di quello che avviene in *Lusitânia no Bairro Latino*, e non solo, è l'operazione estetica di tutto il *Só*. Come accade emblematicamente in Proust, ma anche, ci fa notare Fusillo, in Huysmann (*Controcorrente*, 1884), l'oggetto a cui viene sovrapposta una carica affettiva fa scattare la memoria involontaria, l'inizio del viaggio mentale.⁶⁰⁹ Vale la pena soffermarsi su questo passaggio perché esemplifica bene un meccanismo costante nello slittamento di piani spaziali e temporali del *Só* di Nobre: in *António*, ci confrontiamo con un esempio simile:

Que noite de Inverno! Que frio, que frio!
Gelou meu carvão
Mas boto-o à lareira, tal qual pelo Estio,
Faz sol de Verão

Nasci, num Reino d'Oiro e amores
À beira-mar.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ António Nobre, *Só cit.*, p. 92.

⁶⁰⁹ *Ivi*, p.56.

⁶¹⁰ António Nobre, *Só cit.*, p. 23.

Esiste un elemento fisico, il fuoco che serve come operatore del passaggio tra la realtà e l'immaginazione, tra il presente e la memoria, anche quella mitica e ancestrale: Paula Morão avanza questa proposta interpretativa in realtà partendo dall'analisi di *Viagens na minha terra*, ma come la stessa studiosa afferma che può essere estesa ad altre poesie.⁶¹¹ Il carbone nel camino evoca con il suo calore un'altra epoca dell'anno che a sua volta rimanda ad un'altra epoca della vita della nazione, luminosa e dolce come l'estate, l'epoca di un'età dell'oro. Fusillo, analizzando la *Recherche*, evidenzia come "la banalità dell'oggetto viene trasfigurata grazie a un tipico procedimento stilistico proustiano: accumulare e accomunare una serie di piani distinti e distanti sulla base di una relazione metonimica, di un punto in comune che in questo caso è la potenzialità caleidoscopica, la capacità di incastro e iridescenza"⁶¹². Quest'affermazione calza perfettamente anche alla poesia di Nobre, dove il processo metonimico è propriamente quello che investe gli oggetti su cui si focalizza quasi ipnoticamente l'attenzione dell'autore che slegata dalla contingenza, proprio per la carica affettiva di cui questi vengono investiti, rimanda ad un'interesse perduta, ad un mondo rievocato sulla pagina.

Questo processo, sottolinea il critico, è comune a molta letteratura dell'estetismo, i cui limiti temporali dunque coincidono significativamente con quelli entro cui collocare l'opera di Nobre: "nell'estetismo è la forza della fantasia che è capace di sostituire un'esperienza reale, come un viaggio".⁶¹³

Se prendiamo l'inizio di *Viagens na minha Terra*, ritroveremo il topico esplicitato:

Às vezes, passo horas inteiras
Olhos fitos nestas braseiras,
Sonhando o tempo que lá vai;
E jornadeio em fantasia,

⁶¹¹ "Partindo de uma evocação datada de «Paris, 1892», e de um instrumento mediador – o mesmo «fogo» de «Ao canto do Lume» ou de «O meu cachimbo», inicia-se uma viagem imaginária ao mundo onírico da infância e à casa em que ela transcorreu. Paula Morão, *O Só de... cit.*, p. 47.

⁶¹² Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹³ *Ivi*, p.114.

Essas jornadas que eu fazia

Ao velho Douro, mais meu Pai.⁶¹⁴

Il lettore comune, che si lascia cullare dalle sonorità dolci delle rime di Nobre, quasi si rivedesse in lui, bambino cullato dalle vecchie storie della sua balia Carlotta, mentre si perde in questo regno rustico e mansueto, quasi fiabesco, si sorprende, al momento dell'analisi, di scoprire quanto la varietà e vivacità di questo mondo sia costruita in realtà su di un format di immagini ossessivamente ripetute e chiosate, sempre declinate però in una versificazione varia e complessa, articolate in un incastro perfetto, dove ogni immagine collide sineddotticamente con un'altra, ne evoca un'altra, da cui ne scaturisce ancora un'altra e via dicendo, tracciando una pista di sassolini come in una favola: solo dopo aver raccolto il primo arriviamo al secondo e da lì al terzo e così via. Accompagniamo il protagonista in questo suo viaggio facendoci condurre da lui, e come lui, non sapendo dove ci porterà l'epilogo di questa storia, se riusciremo o meno a fare ritorno a casa.

Tornando all'analisi dello sguardo trasfiguratore che rende possibile questa dialettica evocativa a partire da un dettaglio molto concreto, possiamo applicare la definizione di poetica che Fusillo interpreta come quella dello sguardo fantasmatico: "Tutto sta nel saperci fare, nel saper concentrare la mente su di un solo punto, nel sapersi astrarre abbastanza per provocare l'allucinazione e per poter sostituire il sogno della realtà con la realtà stessa"⁶¹⁵. Fusillo commenta: "suona proprio come una definizione dello sguardo feticista, che si concentra su un dettaglio e lo carica di potere allucinatorio: lo rende capace di creare realtà alternative e di creare mondi affettivi."⁶¹⁶

Prosegue, in Nobre, molto coerentemente con questo discorso, la descrizione di tutto quel mondo di affetti e di *vivências* che si schiudono solleticate dal fumo di quella pipa e dai ricordi ad esso annessi:

⁶¹⁴ António Nobre, *op. cit.*, p. 74.

⁶¹⁵ Massimo Fusillo, *ivi*, p.114.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

Vejo passar a minha vida,
Como num grande cosmorama;
Homem feito, pálida Ermida,
Infante, pela mão da ama.⁶¹⁷

La forza del visualismo delle immagini in cui si dispiega il passato a cui rimanda l'immagine del cosmorama è sempre legata al carattere fortemente visivo assimilabile al feticcio, la cui percezione si distingue per l'esaltazione dei caratteri sensoriali con cui è esperito.⁶¹⁸ Così tutto il mondo evocato da Nobre nel *Só* è ricco di riferimento ai colori, non mancano i parallelismi con la pittura ("onde estão os pintores do meu país estranho?"), così come le metafore a volte di eccezionale originalità e poeticità dentro all'universo della semplicità a cui il poeta si attiene, sono fondate sulla percezione visiva⁶¹⁹, ma il poeta non manca di sollecitare anche l'udito attraverso allitterazioni che mirano a riprodurre i suoni e le voci di quell'universo, così come le sinestesie che cercano di dare palpabilità sensoriale a questo mondo di sogno. Il cosmorama a cui si fa riferimento in questa strofa è un riferimento interessante, non solo per il rimando ai dispositivi della visione, ma anche perché evoca insieme il mondo della fantasmagoria, e della tecnica che questa crea, si ricordi che proprio in quegli anni si stava affermando quella grande rivoluzione e fabbrica di sogni che è il cinema. (anno?) Il cosmorama, attraverso un apparecchio ottico, proponeva una visione di luoghi e monumenti notevoli della Terra: quello che in fondo fa Nobre nel momento in cui non solo ci ripropone quadri della sua infanzia ma in fondo ci colloca sotto gli occhi, per scorci, un intero mondo, popolato da una pluralità di figure: molto suggestivo a questo proposito il titolo dato da Mário Claudio al suo articolo: *Antonio Nobre, a aldeia, o mundo*. Si è citata più volte la parola "fantasmagoria", con riferimento a quel misto di fantasia e realtà impastati insieme nelle evocazioni di Nobre; allo stesso tempo nelle strofe riportate, il gioco evocativo richiama esplicitamente i piani temporali: il passato ormai

⁶¹⁷ António Nobre, *Só cit.*, p. 92.

⁶¹⁸ Massimo Fusillo, *op. cit.*, p.

⁶¹⁹ Per esempio "E a neve cai, como farinha,/ Lá d'esse moinho a moer, no Ar" in *Só cit.*, p. 26.

andato e il presente. Così, nelle strofe seguenti, assistiamo alla riproposizione di alcune delle strategie retoriche già incontrate nella *Lusitânia*, come il *topos* dell'Ubi Sunt: "Os meus Amigos onde estão?"; "Que será feito de Vocês?"⁶²⁰; e così come era accaduto in *António*, i fantasmi, i morti, il passato invocato, la notte lo raggiunge:

Morreram-me uns. Por esse speço
A Deus, se ele está de maré:
E, às noites, quando eu adormeço
Fantasmas, vêm, pé ante pé...

Tristes, nostálgicos da cova,
Entram. Sorrio-lhes e falo.
(...)⁶²¹

Per attestare quanto affermato precedentemente sulla costanza con cui vengono riprese alcune immagini, e sulla precisione con cui questa operazione viene compiuta, segno che non si tratta di un episodio casuale o dovuto ad una mancanza di fantasia, riportiamo il movimento corrispettivo della poesia *António*:

Ao dar meia-noite no *cuco* da sala,
Batiam: «Truz! Truz!»
E o avô que dormia, quietinho na vala,
Entrava, Jesus!⁶²²

È possibile notare non solo il parallelismo nella costruzione letteraria dell'ambiente e dell'atmosfera: come tutti i fantasmi che si rispettino anche questi arrivano di notte; ma molto più finemente, l'enjambement colloca l'accento sulla parola Entrar, che è la

⁶²⁰ António Nobre, *ivi*, p. 93.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*, p.28.

stessa, collocata a inizio verso, nei due casi. Si è dato quest'esempio ma potrebbero essere innumerevoli, e l'accuratezza con cui i versi sono costruiti come variazioni su tema, non può essere tralasciata in una proposta di analisi in cui anche questa specificità deve trovare una sua collocazione.

Paula Morão, come riferito da Rocha, ha sottolineato, a partire dalla strofa iniziale, la sacralizzazione dello spazio che ha a che fare con il carattere rituale del ritorno al passato, così come con la ritualità del gesto del fumare⁶²³. Il carattere rituale però è anche assimilabile all'aspetto originario del feticcio: concetto ricondotto all'esperienza dell'altro in epoca coloniale, aveva a che fare con i feticci magici adorati dalle popolazioni in Africa e il loro ruolo sacrale (evocazione??).

Ó meu cachimbo! Amo-te imenso!

Tu meu turíbulo sagrado!

Com que, Sr Abade, incenso

A Abadia do meu passado.⁶²⁴

Anche in questo caso, l'oggetto feticcio, sacralizzato, diventa il tramite per il contatto, l'evocazione. Dunque oggetto di un rituale, medium, come lo è il fuoco in altri luoghi letterari in Nobre, del resto, la pipa è dove il fuoco viene custodito. Il fumo che emana è il filo sottile e impalpabile che lega il soggetto al passato, che va dunque in direzione al passato con un momento opposto e parallelo a quello degli altrettanto impalpabili e volatili fantasmi che lo vengono a visitare.

Per tale funzione importantissima, l'oggetto feticcio è sacralizzato e reso oggetto di adorazione "Amo-te imenso!". In realtà, questo moto affettivo è proprio ciò che caratterizza il feticcio. XXX. "Quello che ci preme sottolineare è che il feticismo appare qui come un dispositivo capace di sovvertire i rapporti tra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, e di proiettare sulle cose un sistema fitto di attese, simboli e

⁶²³ Clara Rocha, *op. cit.*, p. 17.

⁶²⁴ António Nobre, *Só cit.*, p. 92.

valori affettivi”⁶²⁵. Anto, nella sua solitudine, in assenza degli amici, si ritrova con la sua pipa a “falar contigo a sós”. Questa è infatti l’azione che compirà quando invece questi gli si presentano sotto forma di fantasmi (Entram. Sorrio-lhes e falo.). La pipa “consustancia um transfert afectivo”⁶²⁶. “O cachimbo” è preso come il sostituto degli amici e di quel passato scomparso che il feticcio, nella sua aura originaria e magica, ancora è capace di evocare. “Il punto di partenza è sempre uno stato primordiale di equilibrio, una pienezza perduta per sempre, di cui il feticcio non sarebbe che una contraffazione, inevitabilmente legata ai meccanismi dell’alienazione e della modernità”⁶²⁷. Questi sono gli aspetti su cui si è discusso e ridiscusso a partire dalle considerazioni che Marx propone in merito al carattere di feticcio delle merci. In Nobre, lo stato primordiale, la pienezza perduta per sempre è il passato dell’infanzia individuale e del tempo collettivo, l’età dell’Oro del Portogallo. La Modernità tecnica, e anche la modernità come decadenza stanno corrodendo questo mondo ormai irrecuperabile. Non si può evitare di notare che Baudelaire, nella sua poesia omonima scriveva, riprendendo la storia del padrone della pipa:

Quand il est comblé de douleur
 Je fume comme le chaumine
 Où se prépare la cuisine
 Pour le retour du laboureur⁶²⁸

La proiezione dell’interno di una cucina dove si prepara il pasto del bracciante è quanto meno peculiare per l’immaginazione di un dandy, e potrebbe ben esemplificare un’analoga materializzazione di quel passato che la modernità sta spazzando via in Francia come in Portogallo. Con la differenza che in Portogallo, il passato perduto di cui si parla è carico delle valenze e degli echi particolari a cui si è già accennato.

⁶²⁵ Massimo Fusillo, *op. cit.*, p.22.

⁶²⁶ Clara Rocha, *op. cit.*, p. 17.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 21.

⁶²⁸ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p.124.

Per quel che riguarda la definizione psicanalitica secondo cui il feticcio costituisce un meccanismo di sostituzione simbolica, le parole di Clara Rocha ci vengono incontro:

“Mortos ou ausentes, os fantasmas da memória afectiva de Anto visitam-lhe o sono para logo se diluírem na sua condição de visões ilusórias. E è então, nesse espectral vazio afectivo, que o cachimbo ocupa o lugar de presença real, de confidente, de afeição sobresselente, reconfortante e apaziguadora”⁶²⁹

La critica suggerisce, seppure con qualche perplessità, un’interpretazione psicanalitica in tradizionale chiave freudiana della fissazione sui vari stadi nell’evoluzione infantile, secondo la quale la suzione che contraddistingue la fase orale del bambino sarebbe assimilabile all’abitudine del fumatore. In questo caso la pipa incarnerebbe l’oggetto di un’attenzione erotica feticistica in linea con il desiderio del ritorno all’infanzia che queste pagine esprimono. Senza voler andare tanto oltre con le possibili interpretazioni, è vero che sia nella poesia di Nobre che in quella di Baudelaire, il richiamo all’infanzia è più o meno esplicitato⁶³⁰ e facilmente metaforizzabile in un tempo collettivo legato alla preservazione di uno stato ancestrale e rurale in via di sparizione.

È stata scelta questa poesia per un’analisi più dettagliata perché ben illustra una tendenza alla feticizzazione (e i suoi meccanismi) che lo stesso Nobre si incarica poi di mettere in crisi dall’interno, pur tradendo il dolore per non poter cedere a questo sogno a cui si abbandonerebbe volentieri, come l’adesione ambigua e alterna che inscena con il suo personaggio-alter ego. In realtà, in tutto il *Só*, è il passato stesso ad essere feticcio, di una realtà irrecuperabile perché mai esistita, come non è mai esistito il pene della madre a cui il bambino non può smettere di credere per una propria paura di castrazione, se vogliamo rimanere nel campo puro della teoria feticistica psicanalitica. “Il feticcio è oggi il sostituto di una totalità originale e originaria che si sa

⁶²⁹ Clara Rocha, *op. cit.*, p.19.

⁶³⁰ “J’enlace e je berce son âme”, il fumo culla e abbraccia il suo poeta come a proteggerlo, in un’atteggiamento che ricorda la Carlotta delle liriche di Nobre. In Charles Baudelaire, *op. cit.*, p.124.

non c'è mai stata e non si cerca più, perciò è sempre più smaterializzato, «spettralizzato».⁶³¹ Si tratta dunque di un meccanismo di difesa ed è questa modalità che la letteratura attiva sul finire del secolo per difendersi dagli attacchi metaforici di un Centro che ne mina la propria identità immaginaria. La paura della perdita mette in moto meccanismi compensativi.

In questo caso la pipa della poesia non sarebbe che il feticcio di un feticcio, parte di quel gioco di rimandi e di echi, di immagini moltiplicate che strutturano il *Só*, tutto questo non fa che accrescere il carattere in-autentico dell'oggetto feticcio, sostituzione fantasmatica per sogni, illusioni, ombre e figure.

Il passato fantasmagorico nel suo essere creazione falsa, immobile se pur rimpiangibile svolge sì la sua funzione di riparo, ma solo a costo di allontanarsi dalla vita, di rinunciare all'incontro con la realtà autentica. Il mondo fantasticato, presentificato da Nobre, è l'addomesticamento di una morte che in realtà è percepita come pericolosa e vertiginosamente vicina. L'"Hotel da Cova" con cui Anto cerca di demistificare la morte, rendendo anche essa un'inscenazione teatrale, può essere un luogo di serenità solo nel momento in cui è un'altrettanto impossibile frutto della fantasia.

La morte sembra essere il fine di tutte queste peregrinazioni: la stessa unione con Purinha, altro feticcio di questo mondo-fantoccio è impossibile poiché l'universo immaginario e costruito, proprio per la sua mancanza di realtà, per la sua unidimensionalità, non sarà mai fino in fondo possedibile. La morte interviene allora a infrangere l'idillio irrealizzabile. L'oggetto feticcio è l'oggetto soggetto a due pulsioni: quella di amore ma anche quella di morte, del resto, il carattere più peculiare del feticismo è quello di rendere inanimato l'animato. La coscienza lucida del poeta che si rivela nell'autoironia con cui può concludere anche questa poesia con una morte da dandy, non gli consente mai un'adesione piena all'universo di sogno che sa essere prodotto puro della sua fantasia poetica, solo se fosse già morto, un morto in vita potrebbe vivere in questo mondo altrettanto feticisticamente morto, ma consolatore. La lucidità del pensiero che non può aderire totalmente alla finzione è però anche la suprema fonte di dolore, la coscienza dell'impossibile fuga dalla realtà. Da qui la

⁶³¹ Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 28

trovata geniale, ben sottolineata da Clara Rocha di presentare una teoria dell' "esquecimento do esquecimento", il tentativo di dimenticare che si sta tentando di dimenticare- il presente in realtà. Il fumo, metafora di un mondo che si rilancia in vana fantasia, se vogliamo anche rimando alla contemporanea pratica evasiva che Baudelaire e i tanti bohemien di fine secolo praticavano attraverso l'uso di droghe, rimanda a quei metaforici Paradisi Artificiali che anche Nobre, con la sua fantasia di poeta, pratica di tanto in tanto, in un gesto simbolico che i suoi successori coglieranno⁶³².

⁶³² Pessoa, *poesia sul fumo*.

5.3 Ant3nio Nobre, poeta sem Norte.

Nel saggio *Ant3nio Nobre, Poeta sem Sul*, Mario Cl3udio sostiene che tutta l'opera di Nobre 3 indirizzata al raggiungimento di un "Nord"⁶³³. In un percorso suggestivo ma anche caotico, si affastellano tracce della sua biografia fatta di andirivieni, che ci fanno capire quanto il tema del viaggio oltre che motivo topico della cultura portoghese, dovesse rappresentare per l'autore un imprescindibile punto di riferimento biografico, riflesso in un altrettanto costante movimento che si svela nell'equilibrio instabile tra biografia individuale e collettiva, storia e mito sviluppato nel *S3*. M3rio Cl3udio riconduce anche il paesaggio e la "viv3ncia" poetica a questo ambiente *Nortenho* che ne contiene un altro, fatto dei miti e degli stili del Nord Europa⁶³⁴. Si va chiarendo, lungo l'articolo, che il Nord a cui Cl3udio ci si riferisce va inteso soprattutto in termini di un Nord culturale a cui viene associata la "fosca sensibilidade"⁶³⁵ che "prefere a sombra 3 luz, a treva 3 claridade"⁶³⁶ ricca di mistero, manifesta in quello stile cos3 prossimo a quello decadentista.

Lo studioso intende dimostrare la volont3 di impostare questo immaginario come agli antipodi di quello meridionale-e viceversa. Riferiamo alcune affermazioni: "A integra fruiç3o da sensualidade meridional, n3o lheencaminha nunca as passadas"; "esconjuro do Sul, em sua solar imobilidade que nenhum segredo alimenta"; Esse Sul postergado 3, para sermos exactos, o dos ant3podas da vaguidade e da indeterminaç3o, que um rol de substantivos e de adjectivos acabam por caracterizar, no esboço que intentam do Norte que se lhe op3e"⁶³⁷. Per concludere, vengono localizzati i luoghi di ispirazione di questa ossessione culturale: "O Norte cultural que o enforma 3, para al3m do irresist3vel franc3s, o bem mais apetecido, por menos vulgar, da Inglaterra": il

⁶³³ M3rio Cl3udio, *P3ginas Nobrianas*, Porto, Caixotim, 2004. p.23.

⁶³⁴ *Ivi*, p.24.

⁶³⁵ *Ivi*, p.30.

⁶³⁶ *Ivi*, p.32.

⁶³⁷ *Ibidem*.

prototipo di donna angelicata è possibilmente derivato dall'immaginario dei preraffaelliti inglesi, così come alcune sue abitudini di cui troviamo nota nei taccuini.

Ora, dopo la particolare lettura proposta nella presente analisi, era necessario il confronto con l'autorità di un critico come Mário Cláudio, tra l'altro appassionato lettore di Nobre. In primo luogo è opportuno evidenziare l'appropriatezza dei vari aspetti colti, dall'immaginario più frequentemente soturno e malinconico ("o livro mais triste que ha em Portugal"), alla predilezione per i luoghi del profondo Nord del Portogallo, allo stilema femminile sicuramente influenzato da alcuni diffusi *topoi* della pittura e della letteratura che circolavano all'epoca, la figura di Ofelia è sufficiente a giustificarlo⁶³⁸, così come alcune abitudini dirette che potevano derivare dal fatto che il Nord e in particolare la città di Porto contassero una buona percentuale di popolazione inglesi che per ragioni commerciali le frequentavano,⁶³⁹ del resto lo stesso Nobre aveva avuto una precettrice inglese. Tuttavia il modo in cui Cláudio costruisce il discorso mescolando letteratura a vita reale a influenze di immaginario non ci pare del tutto coerente a fondare la tesi di uno "scongiuro del Sud"⁶⁴⁰ e per questo proponiamo non una contro lettura ma una rilettura in cui questi aspetti giustamente rilevati si integrano ad altri. Il carattere brumoso e malinconico dell'opera come visto si possono spiegare a partire da un processo di dialettica che implica costantemente due poli in dialogo tra loro: il paese delle meraviglie con il paese delle disgrazie, così come tradizionalmente il suo stile viene definito come un misto di decadentismo che rivela il sottofondo tragico accanto ad un neo-romanticismo che invita alla rigenerazione; la fantasia e il realismo delle descrizioni insieme poi bilanciano l'aspirazione al mistero, la chiamata in causa del fato, che è anche l'altro lato delle chiere, con lo scivolare allegro e fresco sulle descrizioni che sono scorci di vita rurale, materiale, allegra.

⁶³⁸ Si veda Josué Montello, *A fonte Shakespeariana de António Nobre* in : *revista trimestral de cultura*, Porto, vol. IX, 1989-90. p.195.

⁶³⁹ Ivi, p.196. L'esperienza di un contatto con il mondo inglese aveva ispirato i romanzi di Julio Dinis; Nobre cita le "inglesinhas" nella sua poesia, ma il contatto con ragazze inglesi vengono ricordate anche nella sua biografia: Miss Charlotte, Ellen.

⁶⁴⁰ Mário Cláudio, *op. cit.*,

L'operazione dialettica su cui è costituita l'opera implica sempre, come visto, l'Altro lato, anche in termini di metaforica geografia dove il Centro e la Periferia, Parigi e Portogallo, il Nord e il Sud si richiamano vicendevolmente per assenze. Di questo dialogo Mário Cláudio ha colto un aspetto fondamentale collocando l'immaginario del Nord come concretizzazione e negazione di alcuni aspetti topici del Sud.

Ora, su grande scala, considerando il movimento immaginario compiuto dalle generazioni letterarie protagoniste (si veda la *Geração de 70* e i suoi viaggi verso la Civiltà), i fatti politici (l'*Ultimatum* e la redistribuzione dei poteri sul mappamondo dell'imperialismo) è nostra opinione che pur non negando tutta una serie di influenze che rappresentano il nocciolo di una modernità letteraria in circolazione per l'Europa, sia piuttosto la questione del Sud ad essere posta in primo piano nell'opera presente, in coerenza con una sorta di mitologia meridionale che i poeti lusitani vanno forgiando già dagli anni '70 e che svolge una specifica funzione strettamente relazionata ai valori simbolici che questi spazi assumono nel contesto di fine ottocento. Come nel caso dei neogarrettisti, l'immaginario nazionale che domina la letteratura della fine secolo è specchio di un movimento di confronto e riequilibrio derivante da un precedente confronto e da un movimento di espatriazione mentale e reale in direzione al Nord. La peculiarità per cui Cláudio giustamente sottolinea quanto il culto del Sud altrove celebrato non sia altrettanto riscontrabile qui, riflette la complessità dell'opera nobriana che invece di costituirsi come l'ennesima fuga in direzione ad un mito (Nord o Sud poco importa, anche se evidentemente il dialogo più immediato, tanto da aver generato fraintendimenti, è quello con la consacrazione del Sud proposta nella letteratura neoromantica), ne rappresenta la sua impraticabilità. Il viaggio del ritorno a casa che la poesia pare inscenare, soprattutto se letta dallo spazio metaforico della dislocazione parigina, non è reale: l'ironia che carica grottescamente i paesaggi idillici, (ma anche i riferimenti alla fantasia, il topos dell'*Ubi sunt*) infrange la percezione di un possibile coincidere: l'*Heimlich* si carica di echi che lo rendono *unheimlich*, che negano il ritorno apparente. Per questo ci pare convincente l'idea di rivedere il titolo dell'articolo proponendo un "António Nobre poeta sem Norte": la bussola è impazzita il viaggio reale e metaforico non ha approdo certo. Per quanto riguarda la semantizzazione dello spazio fisico- e simbolico- attraverso le poesie, possiamo notare

una scansione di questo tipo che può essere intesa come parabola del viaggio mentale di tutto un popolo: Nobre, dopo aver riposto i suoi ideali nella Francia, nel Nord dunque, e averli visti disillusi (“Poentes de França não vos amo não”⁶⁴¹ ; “Armei na França minha tenda de campanha.../ E tédio, tédio, tédio e nada mais!”⁶⁴²); dopo aver verificato che l’ideale patria non è poi tanto ideale, e che comunque il ritorno all’utopia è impossibile, non potrà che concludere “Que ilusão, viajar! Todo o Planeta é zero.”⁶⁴³

E l’unico viaggio che si propone è quello sulla tomba di Antero, che rappresenta la concretizzazione della disillusione (tema più calcato in *O desejado*): per questo non c’è un *ubi consistant*, non c’è più un approdo a cui ancorarsi, Nobre rappresenta l’impossibilità di risintonizzare la bussola, ciò che la parola portoghese efficacemente segnala con il termine “desnorte”.

⁶⁴¹ António Nobre, *Só, cit.*, p.99.

⁶⁴² *Ivi*, p.105.

⁶⁴³ *Ibidem*.

6 CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.

Feticci, meccanismi compensatori, fughe utopiche, patti mimetici in frantumi, identità fantasmatiche: la fine secolo non è certo un momento semantizzabile con immediatezza e trasparenza. L'opera di Nobre, molto meno banale di quello che può sembrare a prima vista, se collocata con appropriatezza entro le dinamiche significative di definizione identitaria culturale, può contribuire a chiarire gli snodi fondamentali dell'immaginazione letteraria e la portata dei gesti simbolici anche politici che hanno luogo in quest'epoca.

Molti sarebbero gli spunti di analisi che una lettura attenta del *Só* suggerisce: nel presente studio si è tentato di interpretarlo a fianco di altri esempi di espressione letteraria, in particolare poetica, in funzione delle tensioni identitarie in gioco sullo scoccare del finire del secolo, come apporto critico in grado di approfondirne le dinamiche.

A partire dalle direttive culturali di significazione e rielaborazione dell'identità nazionale, assunte come costanti nella loro continua chiosa letteraria e rivalorizzazione simbolica, si è tentato di tracciare un quadro della fine secolo ove i gesti politici, economici, artistici possono essere iscritti ed assumere un più pregnante valenza semantica. In particolare, grazie allo studio di un'ormai consolidata tradizione critica, si sono identificate l'esperienza atlantica e l'esperienza europea come i poli entro i quali si gioca l'instabile equilibrio dell'identità nazionale: metropoli e impero. Sul finire del secolo si verificano una serie di dinamiche per cui entrambe vengono le immagini costitutive vengono messe in crisi: la dubbia realizzazione del progetto coloniale in Africa, studiato per dare continuità e rilanciare l'immaginario già decadente di nazione imperiale, fa accusare un duro colpo alle fondamenta narcisistiche del paese. L'impossibilità di aderire pienamente al ruolo di nazione civilizzatrice in piena espansione economica, mette in dubbio anche i criteri di appartenenza al modello più standardizzato dell'immaginario dell'Europa del Centro. Del resto, sul piano di un'analisi prettamente culturale, gli intellettuali portoghesi degli anni attivi negli anni '70 avevano già evidenziato una distanza siderale letta in termini negativi da quel fulcro di pensiero, filosofia, scienza e progresso che era considerato il centro d'Europa, Parigi, segnalando la mancanza di modernità che aveva raggelato la

vitalità del paese impedendogli un appropriato sviluppo che accompagnasse il movimento del secolo.

Né imperiale, né europeo, il Paese apriva la propria identità ad un preoccupante baratro di incertezza, ad un'assenza difficilmente risemantizzabile che doveva però in qualche modo essere colmata. E questo avveniva principalmente per l'incapacità di aderire ancora una volta all'immagine culturale identitaria delle origini, quella del paese del Centro che si era affermato simultaneamente a capo dell' Europa nella sua posizione di avanguardia, e a capo di un'Impero, grazie ad un'incipiente e stravolgente rivoluzione moderna. Lo scollamento dall'immaginario del passato in un confronto così pesante da reggere ridefiniva il presente nei termini di una rovinosa decadenza alla luce della quale anche le interpretazioni letterarie canonicamente definibili secondo l'internazionale stile "Decadentista", acquistavano un valore aggiunto di significato.

L'esperienza della modernità, alla base della presente proposta critica interpretativa, ci è parsa funzionale a chiarire il legame e le dinamiche tra il venir meno dell'immaginario europeo e di quello imperiale poiché collante che li articola in una serie di tensioni dalle importanti implicazioni. Le costruzioni culturali della fine secolo, dalla letteratura all'urbanistica possono fornire la radiografia di queste relazioni così impalpabili eppure così forti e determinanti: attraverso di esse possiamo leggere l'articolazione di queste tre costanti nell'immaginario portoghese e nel suo dialogo con la propria storia e la storia d'Europa.

Gli eventi della fine secolo, epifenomeni di una crisi dalla gestazione ((molto più antica)), fanno slittare l'immaginario della nazione dalla posizione di Centro a quella di Periferia, dalla pienezza ontologica alla percezione di una scottante carenza.

Come è consueto per la storia della cultura portoghese, si ritrova la ragione d'essere nell'"essere stati", a fronte della sconfitta sul piano diplomatico-militare in Africa si rilanciano i miti delle scoperte e si intraprendono nuove battaglie imperiali in questo continente nell'attesa di un riscatto di immaginario. Il tema sebastianista, difeso a spada tratta della poesia, però si sarebbe rivelato più propriamente nel ruolo stesso della letteratura: non si trattava dunque tanto dei miti del passato illustre invocati a riempire il vuoto in un'ideale e utopica topografia poetica della ricostruzione in epoca post-conflittuale, ma i meccanismi stessi della rappresentazione avrebbero sostanzialmente

quell'operazione di riscatto capace di risemantizzare la perifericità storica del paese in un'illusoria e rigenerativa Centralità a cui l'Europa poteva guardare in forma esemplare.

I neogarrettisti che pur riempiono le loro poesie dei ricordi dell'epopea da rilanciare, lavorano soprattutto su altre tematiche, in particolar modo su quelle che stranamente confermano l'estraneità del Portogallo dal dinamico e moderno centro della Civiltà a cui tanto tendevano. Fuga dai problemi? Chiusura in un proprio mondo utopico? Ricostruzione rigenerativa di qualcosa che era andato distrutto? Forma di reagire ad una crisi che a sua volta invadeva l'Europa e la risignificava sotto lo sguardo di un'ulteriore polo di decadenza? Tutto questo, in parte, ma l'analisi che abbiamo tentato di presentare dell'opera di Nobre che a sua volta reinterpreta non solo la situazione del Portogallo, ma anche le risposte che la letteratura cerca di fornire alla crisi, ci permette di avere una visione più chiara anche delle estetiche a lui contemporanee

L'autore chiosa l'esperienza della decadenza della nazione strettamente legata alla venir meno dell'immaginario imperiale.

Parallelamente propone una serie di affermazioni letterarie legate all'idea della Perdita, che riecheggiano alcune strutture costanti che troviamo anche in altri autori come Junqueiro e Antero

Con una precisione e una diffusione che ci fa sospettare che non si trattasse semplicemente di un leitmotiv letterario ma doveva avere una sua pregnanza simbolica: le vicende di fine secolo stanno ad indicare che quello che era stato perduto era un'idea iperidentitaria –per riprendere la nota definizione laurenziana dell'identità.

Il paese aveva perso l'espressione della sua vitalità, non era che un fantasma di sé stesso. La letteratura dell'epoca resuscita il passato morto per cercare di riportare l'identità alla posizione di pienezza ontologica, all'idea di quel Centro che aveva perduto. Ma Nobre mostra che nessun ritorno al passato è possibile, in un'operazione simile a quella compiuta con il tuffo nella propria infanzia da Cesário di *Nós*, mostra che i morti sono morti e nessun tempo perduto è recuperabile se non come feticcio. Come Cesário mostra anche che l'immaginario rurale, spazializzazione dell'idea di

tempo passato rispetto ai tempi moderni del Centro non è praticabile come utopia⁶⁴⁴. La rappresentazione si incrina e si rivela come fantasia compensatoria da cui Nobre prende le distanze con amara ironia, e assumendo implicitamente un atteggiamento critico anche nei confronti dei neogarrettisti indica implicitamente l'impraticabilità della loro operazione.

C'è una grande differenza tra perdita e assenza: nel primo caso l'oggetto perduto può essere recuperato, nel secondo non c'è niente da recuperare perché l'oggetto in questione non è mai esistito. L'idea di Portogallo Centrale, passata l'epoca delle scoperte, è stata sempre più celebrata che reale, fantasticata che praticata: l'idea dell'Impero come immaginazione del Centro che ne era il suo fondamento è stata perorata attraverso la strategia analizzata da Margarida Calafate Ribeiro della trasformazione dei fantasmi in fantasie⁶⁴⁵ grazie al ruolo della letteratura. Già l'epopea camoniana che doveva celebrare l'apice di questo momento storico di gloria era più la sua fantastica proiezione sognata che il riflesso di una gloria già sull'orlo della crisi.

Da questa piattaforma critica, è possibile tornare a considerare l'operazione dei neogarrettisti sotto una luce più complessa, comprendendo nel complesso delle problematiche a cui tendenzialmente la letteratura vuole dare una risposta non solo la questione dell'impero perduto ma anche l'idea di modernità generalmente negli studi considerata su un altro piano, quello del confronto con l'Europa- nello studio presente si è tentato di evidenziare invece come essa fosse implicata anche nella strutturazione dell'identità Imperiale funzionante nell'immaginario del passato come del presente.

Allo stesso modo, quando si parla di modernità, bisogna ricordare che essa in qualche modo, per le dinamiche che le soggiacciono va sempre affiancata da qualche espressione di realizzazione di potere: la colonialità è, come dice Mignolo sia pure ampliando il senso di questo concetto, la "cara oculta de la modernidad". Per questo, anche nelle analisi dei brani che di volta in volta privilegiano la concentrazione su uno o l'altro degli aspetti, è possibile notare che invece esiste una forte implicazione tra un campo e l'altro: questa riflessione ci permette di presentare la seguente ipotesi in cui

644

645

si stabilisce un parallelismo tra l'uso letterario del *topos* della modernità e del colonialismo in forme analoghe.

Margarida Ribeiro, nel suo saggio sull'impero come immaginazione del centro, porta in primo piano proprio il ruolo dell'immaginazione: tutti gli imperi, sono, per loro natura immaginari. Ma nella storia portoghese esiste un momento in particolare in cui avviene lo spostamento dal piano reale a quello dell'irreale: “acabavam ao mesmo tempo, com a pátria portuguesa, os dois homens – Camões, D. Sebastião – que nas agonias dela tinham encarnado em si, e numa quimera, o plano de ressurreição. Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema d’*Os Lusíadas*. A pátria fugira da terra para a região aérea da poesia e dos mitos”⁶⁴⁶

A nostro parere lo stesso discorso si rivela funzionale quando dal concetto di impero si passa al concetto di modernità che nell’800, in terra lusitana, si trasforma da fantasma in fantasia, il punto è sempre lo stesso: è necessario ri-Centrare l’immaginario, nel momento in cui il paese perde il ruolo del Centro. Gli anni ‘70 sono l’epoca del “fantasma”: la modernità, come denuncia Antero, è apparentemente assente, e perduta, se si considera il confronto immaginario con un Portogallo esponente della prima modernità all’epoca delle scoperte. La consistenza fantasmatica si è intravista nello studio delle sue manifestazioni lusitane rispetto ai modelli francesi, nella maggior parte dei casi si tratta di una sua applicazione esteriore, inconsistente, di pura apparenza. Il fantasma con i Neogarrettisti si fa però fantasia: la percezione di una carenza (l’essere fuori dal mondo e dal tempo) diventa proiezione di un’utopia-irreale ricentrante: la percezione di un vuoto, che sul piano storico rimane tale, svela la propria potenzialità costruttrice grazie alla possibilità di caricarlo di miti positivi che lo trasformano in qualcosa di esemplare. Contro la corruzione dell’Europa, la degenerazione moderna e più in generale la crisi del mito della Ragione e del Progresso, i portoghesi rispondono con un altrettanto mitica utopia rurale ricollocandosi da margine a centro esemplare del dibattito più attuale sulla crisi del moderno.

⁶⁴⁶

Oliveira Martins, *História de Portugal cit.*, p.360-361.

Su questa linea interpretativa, possiamo osservare come, da un punto di vista concettuale, l'immaginario culturale dell'impero e l'immaginario culturale della "modernità allo stile del centro", quando invocati fanaticamente, svolgano due funzioni analoghe, di forme e non di progetto coerente, di feticci da applicare su di una carenza da risemantizzare. L'utopia rurale, semplice rovescio di un'impotenza che risulta dall'impraticabilità della fantasia moderna, si colloca al fianco di queste rappresentazioni compensatorie come un ulteriore feticcio assunto per mascherare una carenza e rimarginare il Centro. È la fantasia che eleva a utopia che svolge la fondamentale operazione compensatoria, risemantizzano il "niente in tutto", invertono il paradigma trasformando l'Europa spazzata dalla crisi in una periferia e collocando il Portogallo in una nuova posizione di avanguardia per avere colto le fratture, il lato oscuro della modernità-in questo senso mostrandosi "più moderno del moderno".

Ed è fondamentale notare la funzione imprescindibile della letteratura nel creare il Mito. Così, per mettere a fuoco ancora il parallelismo, possiamo considerare la letteratura dell'impero come la letteratura della modernità mentre svolge un'analoga funzione: *Os Lusíadas* propongono l'esperienza mitica a partire dalla risemantizzazione e ripotenziamento di una carenza della realtà: essi quando nascono sono già un'epopea triste, c'è uno sfasamento, celebrano nel momento in cui si sa che qualcosa è già andato perduto. È la stessa non coincidenza che troviamo in *Nobre*: celebra un universo rurale integro ed esemplare quando si sa che questo è una pura fantasia, la modernità con le sue potenzialità e contraddizioni invade tutto. Come in *Os Lusíadas*, ma su un altro piano, l'opera di *Nobre* è un'operazione che è celebrazione e requiem.

È evidente che questo discorso apre molte prospettive sul tema del doppio che dominerà nella letteratura posteriore: dal tema della non coincidenza in *Sà Carneiro*; dell'essere più cose insieme, tutto e il contrario di tutto in Pessoa e il suo "drama em gente", ma soprattutto, in modo globale, nel Modernismo che in Portogallo, a differenza di altri paesi, articola modernità e tradizione in un complesso universo di contraddizioni in dialogo, questo grazie alla particolare elaborazione culturale delle potenzialità della semi-periferia.

A ben vedere, lo studio di Nobre nella prospettiva del feticcio, porta in primo piano una questione particolare riguardante il tema del doppio, quella del riconoscimento. Il feticcio, nel suo carattere sdoppiato, incoincidente raccoglie e reinterpreta tutte quelle immagini ossimoriche che sono comuni nel Só. Doppie e in genere contrastanti sono le voci in dialogo tra testi e contro-testi, doppio è l'autore che diventa un sè stesso altro – Anto; doppia è l'identità di genere che presentano le poesie all'interno della stessa opera. Uno studio interessante del tema lo presenta Vergilio Ferreira ?? che afferma che all'oggettivare l'io Nobre lo rende indipendente, frantuma l'"individualità"⁶⁴⁷, per questo ci troviamo di fronte contemporaneamente a immagini di un Cesare e di un bambino impaurito. Ma Nobre è anche e soprattutto il giovane-Vecchio⁶⁴⁸ richiamato in varie liriche; Signore e pezzente. Doppi e instabili sono i toni dell'opera insieme tragici e comici⁶⁴⁹, le immagini si confondono ma non coincidono, lo specchio si è rotto. Il Só è il Portogallo fratturato tra Passato e Presente, Tra Centro e Periferia, tra grandezza e piccolezza.

“Anda a ver Portugal! Parece louco.../que patria grande! Como está pequena!”⁶⁵⁰. La follia che proviene dal dolore è quella espressa anche da Junqueiro che nel “Gigante-Roto” che è il Portogallo rappresenta la stessa incapacità per l'identità di coincidere. Già nel *Frei Luis de Sousa*, il problema era un problema di riconoscimento, il Romeiro poteva forse essere D. João de Portugal?⁶⁵¹:

Telmo: esta voz...esta voz! Romeiro, quem és tu?

⁶⁴⁷ Vitorino Nemésio, *Breve nota sobre o Só*, p.222.

⁶⁴⁸ Anche in *O desejado*: “Anrique era criança, só tinha 20 anos/ Mas tinha cem ao menos de dor e desenganos.” op. cit. p.86.

⁶⁴⁹ Articolo Hamlet p.214.

⁶⁵⁰ *O desejado*,

⁶⁵¹ “Mas este retrato que ela não nomeia nunca de quem é e só dix assi mas vezes: O outro...O outro”, Garrett, *Frei Luís de Sousa*, p.77.

Romeiro (*tirando o chapéu e levando os cabelos dos olhos*) – Ninguém,
Telmo; ninguém, se nem tu já me conheces⁶⁵²

È lo scollamento tra l'ideale e la realtà in definitiva, l'andare in frantumi dell'identità, simbolo dei complessi processi di riconoscimento che deve affrontare il Portogallo alla fine secolo e che l'inizio del secolo successivo si porterà con sé nelle parole di un Sá Carneiro che afferma: "Eu não sou eu nem sou outro, sou qualquer coisa de intermédio"⁶⁵³.

Nobre non dà risposte facili, espone la crisi, la frattura, la tensione che è quella propria della figurazione dell'*andersdenken*. Infrangendo il mito, facendo crollare da dentro il sistema di raffigurazione di quello che era un paradiso utopico, mette in scena e semantizza quella crisi della rappresentazione a cui le estetiche vanno incontro sul finire del secolo. Smontando il meccanismo della coincidenza, infrange il mito dell'eterno ritorno, riattiva la scintilla dello scorrere del tempo: in questo senso, corrispondendo alle aspettative di Antero, rappresenta ci pare - al termine di questo studio - una poesia realmente e modernamente rivoluzionaria.

⁶⁵² *Ivi.*, p.116.

⁶⁵³ Mário de Sá Carneiro,

Immagini.



O ULTIMATUM



11 de Janeiro. — John Bull desfecha o ultimatum. Portugal indigne-se, a corôa vacila, e Salisbury prepara o parafuso do tratado de 30 de Agosto.

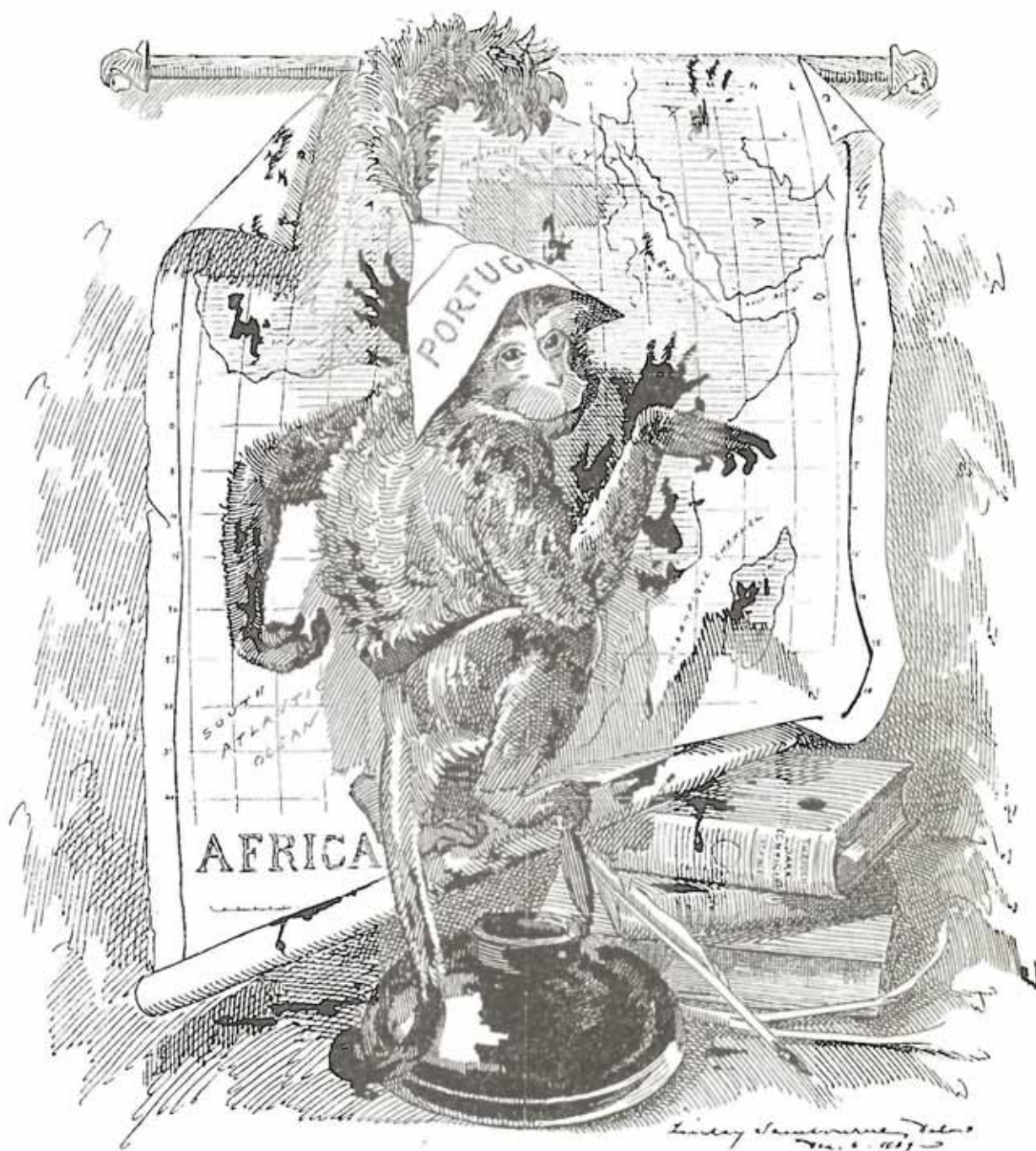
MODUS VIVENDI



Seis meses bastam, Moveral amigo, para acabar de aparafusar...

THE MISCHIEVOUS MONKEY.

A NEW SONG TO A VERY OLD TUNE. AIR—"Billy and the Butterfly."



MR. JACKO, the Ape, was a troublesome chap—
Hepity, lepity, lee!
 And would always be playing up pranks with a map—
With a high dumble, dumble, derree!
 "Odds bobs!" cried the Ape, as he jumped on a chair—
Hepity, lepity, lee!
 "The African Map is again hanging there!"
With a high dumble, dumble, derree!
 So away scrambled he, till at length he did perch,
Hepity, lepity, lee!
 Near the map, and for something to spoil it did search—
With a high dumble, dumble, derree!

He discovered a bottle of very black ink—
Hepity, lepity, lee!
 Says Jacko, "Odds bobs! this will do it, I think!"
With a high dumble, dumble, derree!
 And he snatched up a pen, did this mischievous chap—
Hepity, lepity, lee!
 To scrawl "Annexation" all over the map—
With a high dumble, dumble, derree!
 But in writing the Ape met with little success—
Hepity, lepity, lee!
 But he splattered the ink, and he made a great mess—
With a high dumble, dumble, derree!

Bibliografia.

Fonti primarie.

AGUALUSA, José Eduardo (2010) - *Nação Crioula*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ALEGRE, Manuel (2000) - *Obra completa*, Lisboa, Dom Quixote.

ANDERSEN, Hans Christian (2001) - *Uma visita em Portugal em 1866*, Lisboa, *Instituto Camões/O. Independente*.

ANDERSON, Benedict (1996) - *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi* Roma, Manifestolibri.

BAUDELAIRE, Charles (1983) - *I fiori del male*, Milano, Oscar Mondadori Editore.

CAMÕES, Luís de (2003) - *Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto Camões/ Ministério dos Negócios Estrangeiros.

CARNEIRO, Mário de Sá (2003) - *Correspondência com Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

CARNEIRO, Mário de Sá (2000) - *Poesia*, Lisboa, Ulisseia.

CARNEIRO, Mário de Sá (2007) - *Céu em Fogo*, Lisboa, Nova Ática.

GARRETT, Almeida (2002) - *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Ulisseia, 2002.

JUNQUEIRO, Guerra (1925) - *Pátria*, Porto, Livraria Chardron-Lello&Irmão editores.

JUNQUEIRO, Guerra, *Finis Patriae*, edizione digitale

LEAL, Gomes (1998) - *Claridades do Sul*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LEAL, Gomes , (18--) - *A Traição. Carta a el-rei D. Luiz sobre a venda de Lourenço Marques*, Lisboa, Livr. Portuguesa e Franceza de Viuva Campos Junior.

NOBRE, António (2005) - *Só*, Lisboa, com introdução de Maria Ema Terracha Ferreira, Editorial Ulisseia e Editorial Verbo.

NOBRE, António (1983) – *Só*, (2ª ed.-1896) com introdução de Agustina Bessa Luís, Porto, Civilização Editora.

- NOBRE, António, (1983) - *Alicerces seguido de Livro de apontamentos*; leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NOBRE, António (1985) - *O desejado, in Despedidas (1895-1899)*, Porto, Lello&Irmão editores.
- NOBRE, António (1982) - *Correspondência*- Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OLIVEIRA, Alberto de (1999) - *Obras de Alberto de Oliveira*, Porto, Lello Editores.
- PESSANHA, Camilo (1995) - *Clepsydra*, Lisboa, Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando António Nogueira (1987) - *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Lisboa, Edições Europa-América.
- PESSOA, Fernando António Nogueira (1986) - *Obra Poética e em Prosa*, vol III, António Quadros, Porto.
- QUEIRÓS José Maria Eça de, [s.d.] - *Cartas da Inglaterra e crónicas de Londres de acordo com os textos de Gazeta de Notícias e a Actualidade*, Lisboa, Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de, [19..], *Uma campanha alegre de "as farpas": obras póstumas*, Lisboa, Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1997) - *A ilustre casa de Ramires*, Alfragide, Rediclub.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de – (19..) *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edições Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de - (2002) *A correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1867) Lisboa, *Folhetim de Eça de Queirós publicado na Gazeta de Portugal* (13 de Outubro de 1867), in Marina Tavares Dias, *A Lisboa de Eça de Queirós*, Lisboa, Quimera, 2003.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1888) – *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil (s.d.).
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (2001) - *Eça de Queirós, A cidade e as Serras*, Braga, Biblioteca Ulisseia.
- QUEIRÓS José Maria Eça de (2001) - *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil.

QUENTAL, Antero de (1982) - *Prosas Sócio-políticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

QUENTAL, Antero de (1975) – *Odes Modernas*, Porto, Chardron.

VERDE, Cesário (2003) - *Obra completa*, Lisboa, Livros Horizonte.

Bibliografia crítica.

ACUQARELLI, Luca [et al.] (2008) - *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin de siècle*, Reggio Emilia, Diabasis.

AGAMBEN, Giorgio (2006) - *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi.

BAPTISTA, Abel Barros (org.) (2001) - *A cidade e as Serras. Uma revisão*. Coimbra, Angelus Novus.

BAUDRILLARD, Jean (1981) - *Simulacros e simulações*, Lisboa, Relógio d'Água.

BERMAN, Marshall (1985) - *L'esperienza della modernità*, Bologna, il mulino.

BETTENCOURT e Kirti Chaudhuri (dir.) - (1997) - *História da Expansão Portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores.

Colóquio e Letras nº 127/128-janeiro 1993. Coord. Hernâni Cidade, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CALAFATE, Pedro (2006) - *Portugal como problema*, Lisboa, Fundação luso-americana.

CLÁUDIO, Mário (2004) - *Páginas Nobrianas*, Porto, Caixotim.

COELHO, Jacinto do Prado (1976) - *Ao contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand.

COELHO, Jacinto do Prado (1961) - *Um clássico da modernidade: Cesário Verde*. In Jacinto do Prado Coelho, *Problemática da História literária*, Lisboa, Atica.

DIAS, Augusto da Costa (1977) - *A crise da consciência pequeno-burguesa. I – O nacionalismo literário da geração de 90*. Lisboa, Editorial Estampa.

DIAS, Marina Tavares (1991) – *Lisboa Desaparecida*. Lisboa, Quimera. Vol.1.

- DUSSEL, Enrique (settembre 2005) - *Europa, modernidade e eurocentrismo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org).* Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. pp.55-70.
- COELHO, Maria Teresa Pinto (1996) - *Apocalipse e Regeneração. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Edições Cosmos.
- ELIADE, Mircea(1999) - *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1999.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, (septiembre 2008-febrero 2009) *Un concepto de modernidad*, in *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Número 11.
- FRANÇA, José Augusto (1981) *Perspectiva artística da história do século XIX português*, in *O século XIX em Portugal: comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*, [em] Novembro de 1979 / coord. Jaime Reis, Maria Filomena Mónica e Maria de Lourdes Lima dos Santos. Lisboa, Presença.
- FRANÇA, José Augusto (2002) *Lisboa 1898. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte.
- FUSILLO, Massimo (2012) - *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*. Bologna.
- JÚDICE, Nuno (2000) - *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água editores.
- HESS, Rainer (1999) – *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HOURCADE, Pierre (1978)- *Temas de literatura portuguesa*, Lisboa, Morães.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990) - *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral.
- LOURENÇO, Eduardo (1999) – *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (2006) - *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*. Reggio Emilia, Diabasis.
- LOURENÇO, Eduardo (1990) - *Nós e a Europa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (2002) - *Il tempo dell'Europa*, Venezia, Marsilio.

- LOURENÇO, Eduardo (2003) - *Os girassóis do Império*, in Margarida Calafate Ribeiro, *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das letras.
- MACEDO, Helder (1998) - *A mensagem e as mensagens de Oliveira Martins e de Junqueiro*, in Colóquio e Letras n° 103, Maio-Junho.
- MACEDO, Helder (1999) - *Nós uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença.
- MACEDO, Marta Coelho de (2009) - *Projectar e construir a nação. Engenheiros e território em Portugal (1837-1893)*. Coimbra, tesi di dottorato in Architettura (Teoria e História da Arquitectura) presentata alla Fac. de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- MALPIQUE, Cruz (1967) *A Decepção escolar de Coimbra e a desilusão social de Paris*, Porto, Edições Maranus.
- MARQUES, Fernando Carmino (2005) - *António Nobre em Paris, Só-Correspondência*, Caixotim, 2005.
- MEDINA, João (1972) - *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, Coleção Horizonte.
- MEDINA, João (1999) - *A geração de 70 : uma geração revolucionária e europeísta*, Câmara Municipal de Cascais, Instituto de Cultura e Estudos Sociais.
- MIGNOLO, Walter D. (2004) *Os esplendores e as miérias da "ciencia": colonialidade, geopolítica do conhecimento, e pluri-versalidade epistémica*. in Boaventura de Sousa Santos, *Conhecimento prudente para uma vida decente*, São Paulo, Cortez Editora.
- MIGNOLO, Walter D. (2005) *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*. Nella rivista: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro. 2005. pp: 71-103.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Mignolo.rtf>
- MIGNOLO, Walter D. (2009) - *La colonialidad, La cara oculta de la modernidad*, in *Pensamiento descolonial latinoamericano*, Catalog of museum exhibit: *Modernologies* (December, 2009), Museo de Arte Moderno de Barcelona (traduzione spagnola di "Coloniality: The Darker Side of Modernity.")

- MONTELLO, Josué (1959) *A fonte Shakespeariana de António Nobre* in *Nova Renascença: revista trimestral de cultura*, Porto, vol. IX, 1989-90.
- MORÃO, Paula *António Nobre em contexto (2001)* – Actas do Colóquio de 13 e 14 de Dezembro de 2000, Biblioteca Nacional / Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, org. de Paula Morão, Lisboa, Colibri.
- MORÃO, Paula (2001) - *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*. Lisboa, Caminho.
- MORÃO, Paula (2004) - *Retratos com sombra – António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto, Edições Caixotim.
- NIETZSCHE, Friederich, (1981) *Considerazioni Inattuali*, Torino, Einaudi Editore.
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro (1977) – *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores.
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro (1981) - *Portugal Contemporâneo*, 2 vol., Porto, Lello & Irmão editores.
- PEREIRA, José Carlos Seabra - (2001) *O essencial sobre António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1999) – *Do fim de século ao modernismo* in Carlos Reis (coord.) *História crítica da literatura portuguesa*, Vol VII, Lisboa, Editorial Verbo.
- PIRES, António Machado (1980) - *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega.
- PIRES, António Machado (1987) - *A decadência, ou interrogação de um Portugal hamletiano.* in Prelo n.º 15 *Decadência/pessimismo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PRETE, Antonio (org.)- (1992) - *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Raffaello Cortina Editore.

- QUADROS, António (1989) *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- QUENTAL, Antero de (1998) - *Sonetos Completos*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- QUENTAL, Antero de (1979) - *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, Lisboa, Ulmeiro. (1ª ed. 1871)
- RELLA, Franco (2001) - *Il silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli.
- RELLA, Franco (1993) - *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004) - *Uma história de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto, Edições Afrontamento.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (org.) (2003) - *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das letras.
- ROCHA, Clara (2002) - *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*. Porto, Dom Quixote.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de (2004) - *As duas faces de Jano. Estudos de cultura e literatura portuguesas*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SARLO, Beatriz (2005) *Una modernità periferica: Buenos Aires 1920-1930*, Macerata, Quodlibet.
- SARAIVA, José Hermano (1994) - *Storia del Portogallo*, Milano, B. Mondadori editore, 1994.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (Dezembro 1993) - *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira* in Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, nº 38, pp.11-39.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, (2002) - *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, in Boaventura de Sousa Santos, *A gramática do Tempo, Para uma nova cultura política*, Pordo, Edições Afrontamento, 2006.
- SEABRA, José Augusto (1989-1990) - *Entre dois exílios*, in *Nova Renascença*, vol. IX, Junho-Julho.
- SERRÃO, Joel (1980) - *Temas oitocentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, 2 vo.
- SERRÃO, Joel (1985) - *O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livrso Horizonte.
- SILVA Álvaro Ferreira da (2001) - *Ideais oitocentistas de modernização urbana. O embellezamento como projecto (1858-1891)* in Magda Pinheiro, Luís V. Baptista,

Maria João Vaz, *Cidade e metrópole. Centralidade e marginalidade*. Oeiras, Celta Editora.

SILVA Augusto Santos, (1982) *A cidade e o campo na obra de Eça de Queirós*, in Revista de Estudos Contemporâneos nº4, Porto.

TEIXEIRA, Nuno Severiano (1998) - *Colónias e colonização portuguesa na cena internacional (188 1930)*, in Dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, *História da expansão portuguesa*, , 5 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1998

UM OBSCURO PORTUGUÊS, (1882) - *Impressões de Viagem*, Lisboa, Brochado.

VECCHI Roberto, (2005) - *I sepolcri vuoti della nazione. Garrett e i fantasmi dell'Impero portoghese*, in *La questione romantica: rivista interdisciplinare di studi romantici* 18/19, Napli, Liguori.

VECCHI, Roberto (2010) - *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, Porto, Edições Afrontamento.

VENN, Couze (2000) - *Occidentalism. Modernity and subjectivity*, London, Sage Publications.

